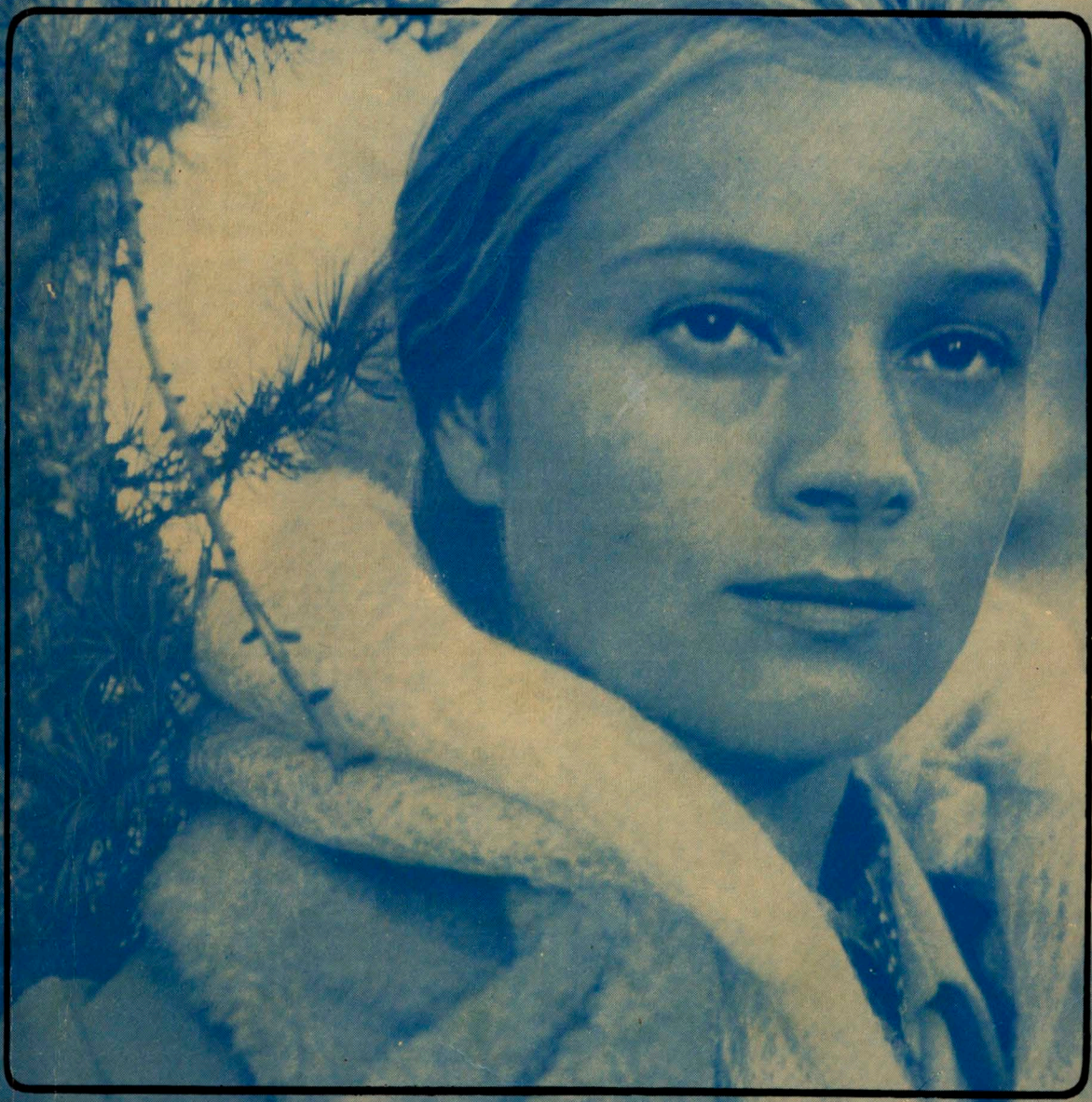
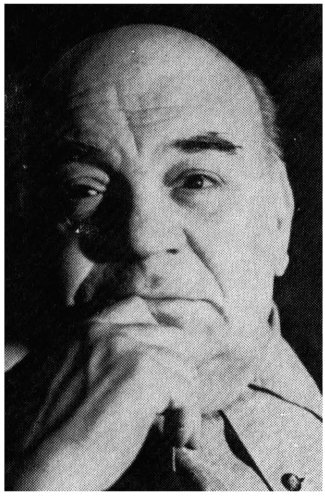
ИСКУССТВО КИНО

1972 1

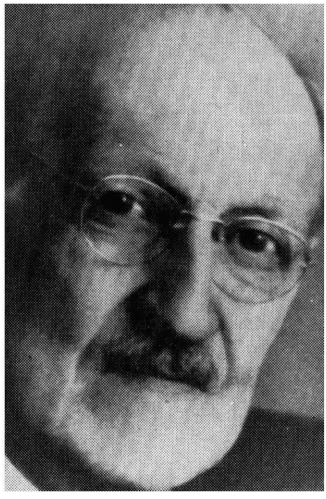


ПОЗДРАВЛЯЕМ

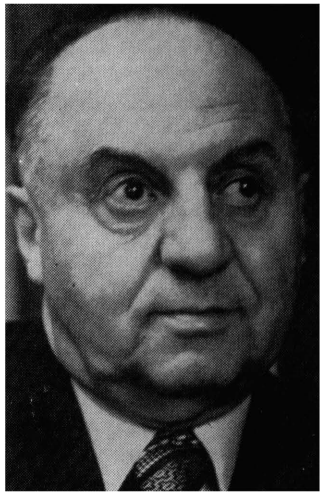
с 70-летием



Грибова Алексея Николаевича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий, снимавшегося в фильмах «Болотные солдаты», «Свадьба», «Без вины виноватые», «Ревизор», «Смелые люди», «Шведская спичка», «Верные друзья», «Алешкина любовь», «Мертвые души», «Взрослые дети», «Начальник Чукотки» и многих других

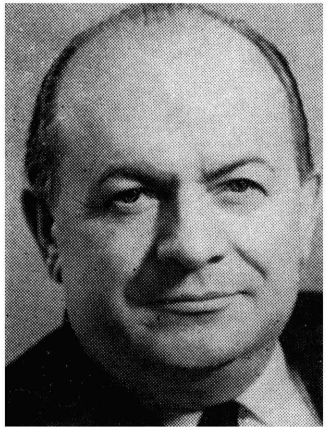


Оболенского Леонида Леонидовича, актера, режиссера и звукооператора, одного из старейших работников советского кинематографа, друга и соратника Л. Кулешова и С. Эйзенштейна



Трауберга Леонида Захаровича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии, кинодраматурга и режиссера, поставившего фильмы «Чертово колесо», «Шинель» (1926), «С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Одна», трилогию о Максиме, «Простые люди» (совместно с Г. Козинцевым), «Актриса», «Шли солдаты», «Вольный ветер» и другие

с 60-летием



Левчука Тимофея Васильевича, народного артиста УССР, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, режиссера, поставившего фильмы «В степях Украины», «Калиновая роща», «Иван Франко», «Киевлянка», «Наследники», «Закон Антарктиды», «Космический сплав», «Ошибка Оноре де Бальзака», «Семья Коцюбинских» и другие

ИСКУССТВО КИНО 1

1972

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й стр. обложки — Любовь Виролайнен в роли Марии в фильме С. Герасимова «Градостроители» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

1
Направление творческого поиска
Василий Соловьев (2), Даниил Храбровицкий (5), Афанасий Салынский (8), Сулико Жгенти (10), Борис Васильев (11), Виктор Лоренц (12), Вадим Трунин (13), Григорий Бакланов (14), Евгений Григорьев (15), Георгий Полонский (16), Рустам Ибрагимбеков (18)

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

20
В. Кичин Испытание на прочность
27
Ю. Айхенвальд Бесплодность националистической идеи
32
Э. Лындина В двух измерениях
37
А. Свободин Трудно ставить Чехова...
46
Эм. Двинский О будущем планеты и немного о будущем научного кино

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

51
Л. Золотаревский Тридцать фильмов из жизни одной республики
66
И. Пономарев Направление атаки — космос

ПОРТРЕТЫ

70
Сергей Юткевич Великий нигромант

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

86
Григорий Козинцев Пространство трагедии
101
С. Фрейлих Сквозь призму жанра

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

114
«Белорусский вокзал»: размышляют школьники, им отвечает режиссер

БИБЛИОГРАФИЯ

120
Н. Сотников Довженко пришел к читателю
127
После XXV конгресса МАНК
128
В. Шкловский Памяти Марка Цейтлина

ЗА РУБЕЖОМ

129
Г. Капралов Утверждение истины, разоблачение мифов
143
Виктор Комиссаржевский Познание, оплаченное жизнью
155
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ

161
Э. Брагинский, Э. Рязанов Старики-разбойники

Iskusstvo Kino
Cinema Art

PROBLEMS OF THE TIME — PROBLEMS OF THE ARTIST

The Direction of the Creative Search (page 1).

Vassily Soloviev Links with Life Are Becoming Closer (page 2).

Daniil Khrabrovitsky The Character that Has Personified the Time (page 5).

Afanasy Salynsky The Script abont a Secretary of Regional Party Commitee (page 8).

Suliko Zhgenty About Those Who Are the Salt of the Earth (page 10).

Boris Vasiliev I Am in Their Debt (page 11).

Victor Lorenz Comprehending of the Beauty (page 12).

Grigory Baklanov For Everyone to Be Interested (page 13).

Vadim Trunin The People of the 70-s—What Are They? (page 15).

Evgeny Grigoryev Courage, Fidelity, Lifeloving (page 15).

Georgy Polonsky Attracted to the Pole of the Good (page 16).

Rustam Ibragimbekov Fidelity to the Beliefs (page 18).

Soviet scriptwriters meditate on the tasks of the writing for the cinema.

NEW FILMS

Valery Kichin The Test for Firmness (page 20).
Review of the film «Bread and Salt» (Kiev Dhovzhenko Studios).

Yury Aikhenvald Futility of the Nationalistic Idea (page 27).
Review of the film «The Men's Summer» (Lithuanian Studios)

Eiga Lyndina In Two Dimensions (page 32).
Review of the film «Seven Sons of Mine» (Azerbaijanfilm).

Alexander Svobodin It's Difficult to Direct Chekhov... (page 37).
Review of the film «The Seagull» (Mosfilm).

Emmanuil Dvinsky About the Future of the Planet and Few Things About the Future of the Scientific Film (page 46).
Review of the film «The Blues Are Attacking the Planet» (Centrenauchfilm).

ONE, MANYNATIONAL

Leonid Zolotarevsky Thirty Films and the Life of a Republic (page 51).
Review article about the Estonian cinema.

Ignat Ponomarev The Direction ot the Attack — Cosmos (page 66).
About the shooting ot the film «The Attack» (Kasakhfilm).

PROFILES

Sergei Yutkevich The Great Nigromant (page 70).
About the work of a prominent Soviet director Lev Kuleshov.

THEORY AND HISTORY. MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Grigory Kozintsev The Space of Tragedy (page 86).
Director about his work at the film «King Lear» (continuing).

Semyon Freilikh Through the Prism of the Genre (page 101).
About the synthesis of the lofty (tragic) and the base (comic) in the cinema.

CORRESPONDENCE WITH THE READERS AND FILMGOERS

«Byelorussian Station». Schoolchildren Discuss, the Director of the Film Answers their Questions (page 114).

BIBLIOGRAPHY

Nikolai Sotnikov Dhovzhenko Has Come to the Reader (page 120).
Review of the book: Alexander Dhovzhenko. Works in Four Volumes. Moscow, «Iskusstvo», 1966.

After the ISFA Congress (page 127).

Viktor Shklovsky In Memoriam of Mark Tseitlin

ABROAD

Georgy Kapralov Affirmation of the Truth. Exposure of the Myths (page 129).
Notes on the VII Film Festival in Moscow (Second article).

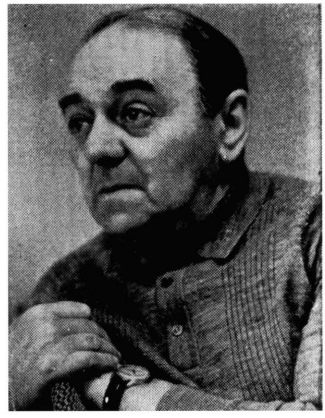
Viktor Komissarzhevsky Knowledge Paid by the Life (page 143).
Review of the film «Goya, or The Hard Way of Cognition» (DEFA — GDR, Lenfilm—USSR).
From Everywhere (page 155).

SCRIPT

Emmanuel Braginsky
Eldar Ryazanov Oldsters—Tricksters (page 161).

Адрес редакции. 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. А-14101. Подписано к печати 21/XII 1971 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 42736 экз. Заказ 1267. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

Из Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Государственных премий СССР в области литературы, искусства и архитектуры 1971 года»



Б. И. Волчек

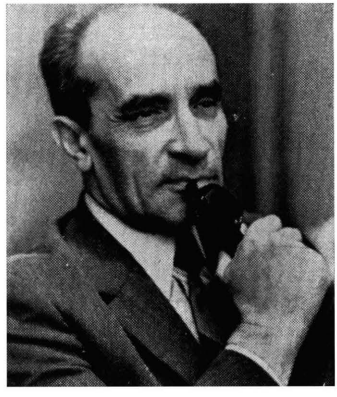
Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложение Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1971 года

...В ОБЛАСТИ КИНЕМАТОГРАФИИ

7. **Волчеку Борису Израилевичу,** заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру, **Аграновичу Леониду (Льву) Даниловичу,** автору сценария, **Козельковой Елене Георгиевне,** исполнительнице роли судьи Хромовой, — за художественный фильм «Обвиняются в убийстве» производства киностудии «Молдова-фильм».

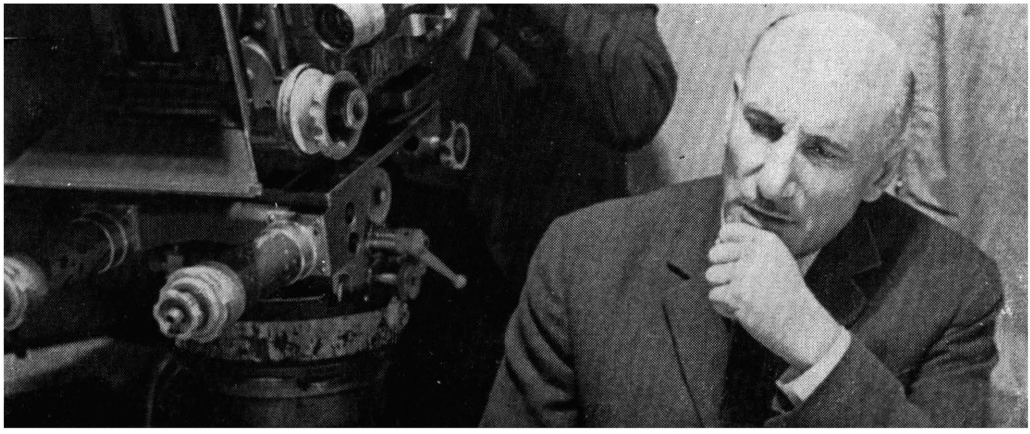
8. **Герасимову Сергею Аполлинарьевичу,** народному артисту СССР, режиссеру и автору сценария, **Рапопорту Владимиру (Вульфу) Абрамовичу,** заслуженному деятелю искусств РСФСР, оператору, **Галаджеву Петру Степановичу,** заслуженному художнику РСФСР, художнику (посмертно), **Белохвостиковой Наталии Николаевне,** актрисе, **Шукшину Василию Макаровичу,** заслуженному деятелю искусств РСФСР, **Жакову Олегу Петровичу,** народному артисту СССР, исполнителям ролей, — за художественный фильм «У озера» производства Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

Л. Д. Агранович



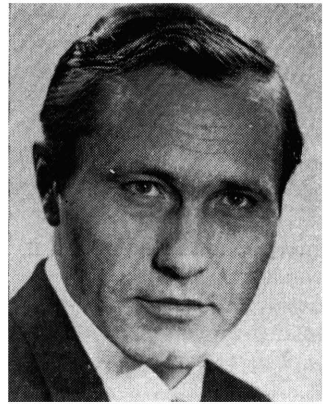
Е. Г. Козелькова

«Обвиняются в убийстве». В центре Е. Козелькова в роли судьи Хромовой



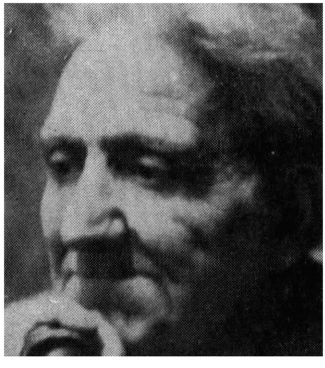
С. А. Герасимов

В. А. Рапопорт



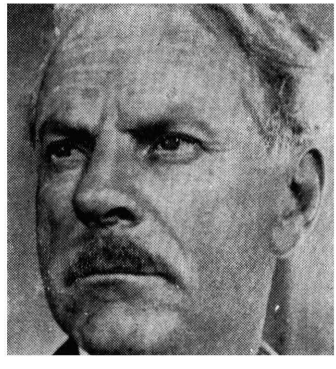
В. М. Шукшин

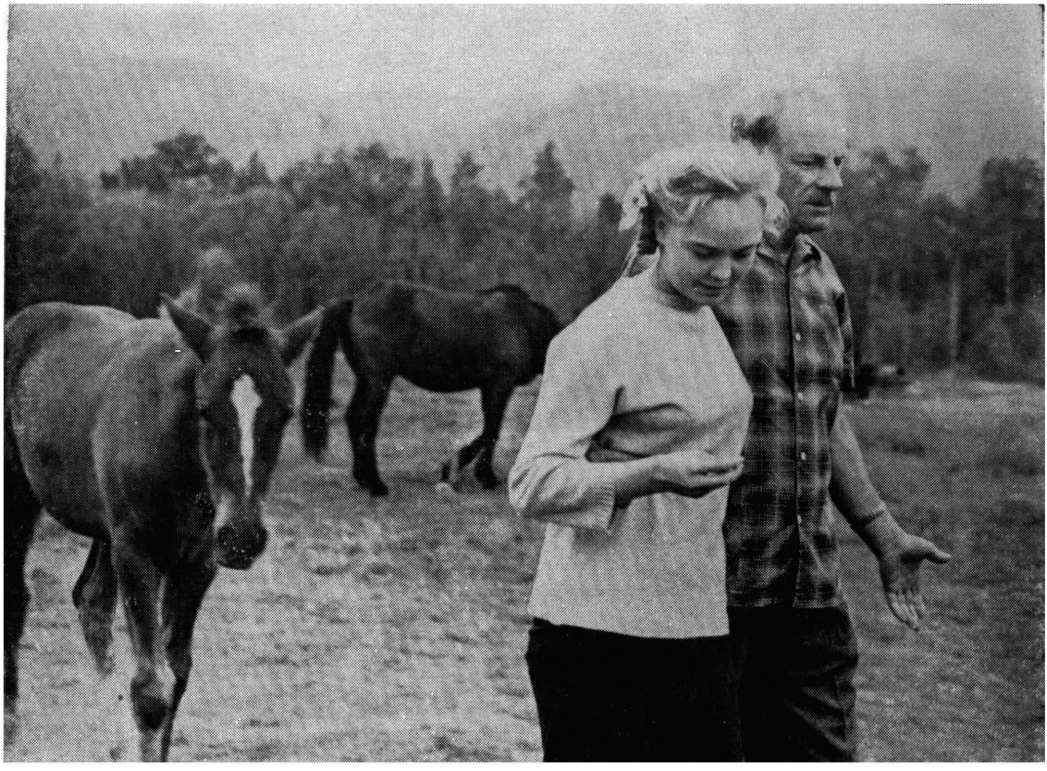
П. С. Галаджев



Н. Н. Белохвостикова

О. П. Жаков





«У озера». Елена Бармина — Н. Белохвостикова, Александр Александрович Бармин — О. Жаков

Направление творческого поиска

Направление творческого поиска — такова тема «круглого стола» кинодраматургов, которым мы открываем первый номер нашего журнала в новом, 1972 году.

Думается, вопрос о том, по какому пути пойдут эти поиски, не просто важный, а и наиважнейший во всей нашей кинематографической работе.

Сейчас весь мир с неослабевающим интересом следит за тем, какие глубокие и прогрессивные сдвиги происходят во всех областях хозяйственной и культурной жизни Страны Советов под влиянием дальновидных и мудрых решений, принятых XXIV съездом КПСС. В масштабах истории те несколько месяцев, что прошли после съезда, срок совсем незначительный. А между тем все мы одинаково сознаем, как много важного, радостного произошло за эти месяцы в промышленности, в сельском хозяйстве, в культурном строительстве, в осуществлении ленинского внешнеполитического курса нашей партии. Все мы чувствуем, как отзываются решения съезда, основанные на глубоком, подлинно научном марксистско-ленинском анализе стоящих перед нашей страной задач, на каждодневном бытии каждого советского человека, заботой о реальном повышении материального и культурного уровня которого пронизана вся деятельность Коммунистической партии и Советского правительства.

В этой обстановке и происходит формирование, накапливание новых творческих замыслов, которым завтра воплотиться в фильмы, над реализацией их уже ведется работа на студиях всех союзных республик.

«Сердцевиной всей идейно-воспитательной работы партии является **формирование у широчайших масс трудящихся коммунистического мировоззрения**, воспитание их на идеях марксизма-ленинизма», — указывал в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС Леонид Ильич Брежнев.

Мысль эта является отправной, руководящей и для художников экрана, видящих свою задачу прежде всего в том, чтобы сделать зримыми, выраженными в ярких художественных образах перемены, происходящие в стране под влиянием организующей работы партии.

В печатаемых ниже высказываниях кинодраматургов не надо искать анализа современного кинорепертуара — во всей его сложности и реальной противоречивости. Для этого они слишком субъективны, ограничены рамками только своего художественного опыта последних месяцев. Но и в том, по какому пути движется их творческая мысль, какого характера задачи они перед собой ставят, можно все же увидеть и проявление некоторых общих тенденций, складывающихся в кинодраматургии в послесъездовский период.

Диалог кинодраматургов, начатый в этом номере, мы собираемся продолжить в ближайшем будущем.

Связи с жизнью делаются теснее

Василий Соловьев, **секретарь Правления Союза кинематографистов СССР**

Владимир Ильич Ленин указывал, что «...политика начинается там, где миллионы; не там, где тысячи, а там, где миллионы, там только начинается серьезная политика...»

Вероятно, именно способность кинематографа воздействовать на миллионы и была одной из причин, побудивших Ленина назвать кино важнейшим из искусств.

Мы привыкли рассматривать кинопроизведение как факт общественной жизни. Фильмы Довженко и Эйзенштейна, Пудовкина и Дзиги Вертова, лучшие советские фильмы, вошедшие в сокровищницу нашего искусства, вплоть до лауреатов этого года — картин С. Герасимова и Б. Волчека, — всегда убежденно работали на общество. Каждый из серьезных советских художников всегда мечтал и ныне мечтает о том, чтобы результаты его духовных усилий, дело его жизни стали необходимы народу, служили ему действенно и продуктивно. Партия призывает нас именно к этому. И необыкновенно радостно сознавать себя работником идеологического фронта в стране, перед которой стоят такие величественные и в то же время такие конкретные, ясные, научно выверенные цели.

К этим мыслям особенно часто возвращаешься сейчас, после XXIV съезда КПСС, развернувшего перед нами грандиозную программу всестороннего — экономического, политического, духовного — развития общества. Съезд не только глубоко и требовательно подчеркнул особую миссию советского художника в общенародной борьбе за коммунизм. Он напомнил и об особой ответственности, которая возложена на работников идеологического отряда в поисках путей к новым сложным и таким реальным, таким достижимым целям.

Искусство кино, я убежден в этом, как никакое другое, по самой своей сути прежде всего искусство современности. И первопроходцами современности в кинематографе являемся мы, кинодраматурги. Чувствовать духовные потребности общества, ощущать, где проходит направление «главного удара», видеть реальные пути в реальное будущее, ожидающее нас за очередным историческим перевалом, понимать, где и как уже сегодня складываются новые отношения между людьми, новая психология, новое миропонимание, какими новыми чертами отмечен духовный облик человека семидесятых годов — рабочего, колхозника, инженера, партийного работника, солдата, — все это входит в круг наших творческих обязанностей.

И здесь нам есть в чем упрекнуть себя: слишком часто мы не поспеваем за временем, столь бурно ускорившим свой бег, за героями, шагнувшими далеко вперед в поступательном движении к коммунизму.

«...чем теснее связи художника со всей многогранной жизнью советского народа, — подчеркивал в своем докладе на XXIV съезде КПСС Л. И. Брежнев, — тем вернее путь к творческим достижениям и удачам...»

Наш народ своим каждодневным трудом приближает будущее. И нет, не может быть для нас положительного героя вне этой созидательной деятельности, вне борьбы за новое общество. Советский человек строит огромные индустриальные комбинаты, перекрывает плотинами бурные реки, созидает атомные электростанции, воздвигает города, перестраивает села. Рабочие совершенствуют методы своего труда, ученые проникают в тайны науки, даруя обществу новые открытия, невиданные проблемы решает колхозное крестьянство. Широким фронтом новых дел пошла в наступление научно-техническая революция. Человек вышел в космос, завоевывает его необозримое пространство!.. Какое бесконечное богатство материала для нас, литераторов кино, кинематографистов!

Люди, стоящие у истоков кинопроизводства, отчетливо видят, что после XXIV съезда партии кинематограф заметно увереннее, оп-

ределеннее стал ориентироваться на современную тему. Государственный план производства художественных фильмов на 1972 год страдает еще рядом существенных недостатков, но все же в своей большей части он состоит из произведений, посвященных современности; перспективный план на последующие годы развивает эти тенденции. Над крупными современными темами работают наши лучшие кинодраматурги разных поколений во всех республиках, работают писатели, идущие на творческие контакты с кинематографом.

Радует и обнадеживает этот поворот к современной теме. Хочу подчеркнуть только, что само понятие «современность» должно означать (но означает далеко не всегда!) не просто актуальность события, а новизну и насущную важность проблемы, остроту ее разработки, значительность, крупность художественного замысла, что, повторяю, далеко не всегда совпадает.

В чем же я вижу проявление тех новых тенденций, о которых еще рано говорить, что они стали господствующими, потеснив серость и мелкотемье, но которые несомненно возникли?

Зрители уже получили возможность познакомиться с киноэпопеей «Освобождение», поставленной по сценарию Ю. Бондарева, О. Курганова, Ю. Озерова режиссером Ю. Озеровым. В чем принципиальная значимость этой работы? В том прежде всего, что здесь, в цикле эпических картин, отразился истинный масштаб Великой Отечественной войны, раскрылось все величие героической борьбы и победы Советской Армии. В том, что эти фильмы позволили зрителю как бы принять участие в решении важнейших политических и стратегических задач, получивших разрешение в те трудные годы, стать очевидцем гигантских сражений, ощутить себя как бы свидетелем самого акта «творения истории».

Широта дыхания авторской мысли ощущается и в сценарии Д. Гранина и И. Талankина, над которым авторы еще ведут работу. Хотя жанр картины — историческая хроника, прослеживающая историю создания атомной бомбы, показывающая тех, кто непосредственно участвовал в этом процессе, сценарий остро современен, ибо касается тех моральных и политических проблем, которые возникли перед учеными разных стран в связи с последствиями величайшего научного достижения двадцатого века.

Другое великое открытие, начало новой эры в науке — выход человека в космос — вызвало к жизни сценарий Д. Храбровицкого «Укрощение огня», в центре которого образ крупного советского ученого. Работа над фильмом по этому сценарию вступила сейчас в свою решающую пору.

Масштаб событий. Масштаб человеческой личности. Этим выгодно отличаются многие новые кинопроизведения, уже находящиеся в производстве или готовящиеся к процессу съемок. Герои этих сценариев — люди сильного интеллекта, большой воли, цельного характера — в центре главных дел эпохи. Они целиком отдают себя работе, своему гражданскому и человеческому долгу. Тот самый «положительный герой», который на какое-то время почти исчез с наших экранов и отсутствие которого так остро ощущал зритель, теперь, как мне представляется, возвращается обратно.

Сегодня научно-техническая революция стала фактом, изменившим труд и жизнь миллионов людей. Взаимоотношения, в которые она поставила ученых, инженеров и рабочих, вероятно, в самом недалеком будущем поднимут общество на новую ступень. О новых перспективах развития общества, о судьбах науки и рабочего класса очень интересно размышляет в своих произведениях писатель М. Колесников. На основе этих произведений создается сценарий, по которому М. Калатозов поставит фильм, где должны раскрыться новые черты рабочего человека семидесятых годов.

Еще не утихли споры вокруг фильма «У озера», споры о его героях, о поднятых в нем важных общественных проблемах, а журнал «Искусство кино» уже опубликовал новый сценарий С. Герасимова «Градостроители». Снова события, которые вызывают живой интерес, снова герои, как будто узнаваe-

мые «по жизни», но привлекающие своей «особинкой», свежестью чувств.

Действие сценария А. Салынского «Сибирячка» разворачивается на одной из великих рек Сибири. Передний край нашей сегодняшней жизни. Крупные характеры. Многосложные проблемы секретаря райкома, вызванные к жизни XXIV съездом партии.

Но интересы драматургов не ограничиваются вопросами внутренней жизни страны. Мы решительнее начинаем (только начинаем!) вторгаться в сферу идеологической борьбы, происходящей сегодня в мире.

Серьезные надежды в области политического фильма я связываю со сценарием В. Ежова и В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!». Страстно и увлекательно рассказывается в этом сценарии о коммунистах одной из латиноамериканских стран, о борцах за освобождение страны от власти американских монополий. Эти люди вынуждены пока оставаться в подполье, но ни на минуту и в этих условиях не прекращают они свою героическую борьбу за правду, за честь своего народа.

Сценарий А. Гребнева и Ю. Райзмана «Визит вежливости» ставит вопрос о личной ответственности каждого за судьбы мира, о том, что нынче забота о сохранении мира не отвлеченная проблема, не дело избранных, а прямой долг каждого честного человека на земле.

Активно работают над политической темой писатель С. Михалков и кинодраматург А. Шлепянов. По их сценарию «Комитет девятнадцати» — о борьбе наших ученых против создания империалистами бактериологического оружия — уже завершается работа над фильмом, который, насколько я могу судить по виденному мной материалу, вызовет интерес зрителей. Отмечу еще сценарий «Молчание доктора Ивенса», который написал Б. Метальников. В жанре фантастики кинодраматург разоблачает буржуазный образ жизни и мыслей, противопоставляя ему тот характер взаимоотношений между людьми, который является нормой для нас, строителей коммунистического общества.

Одна из главных задач коммунистического строительства — формирование нового человека, воспитание в людях нашего общества высоких моральных качеств. Нередко с фильмами, посвященными вопросам морально-этическим, связывали понятие «мелкотемье» — и иной раз к тому были все основания. Некоторые новые сценарии, посвященные нравственной проблематике, такие, как «Я — Тянь-Шань» Чингиза Айтматова, «Романс о влюбленных» Е. Григорьева, «Русское поле» М. Алексеева или первый сценарий В. Черных «Человек на своем месте», убеждают в емкости морально-этической темы, в новых возможностях глубокой ее разработки, возникающих тогда, когда проблему личного счастья авторы не только не отрывают от общественной жизни человека, но «счастье» или «несчастье» своих героев — не впадая в прямолинейность и дидактику! — соотносят с умением приносить пользу людям, своим соотечественникам.

Я не могу перечислить здесь все интересные драматургические заявки, назвать всех сценаристов, работы которых заслуживают внимания. Упомяну еще О. Агишева, Г. Полонского, В. Трунина, В. Валуцкого, А. Клепикова, Э. Володарского, И. Драча, М. и Р. Ибрагимбековых, А. Ахундову, С. Жгенти, Р. Габриадзе, А. Чичинадзе, А. Агабабова, А. Ашимова, Э. Лотяну, В. Лоренца, каждый из которых уже прочно вошел в кинодраматургию, заявив о себе произведениями именно современного звучания.

Ограничиваясь этим беглым обзором новых работ, предпринятых советскими кинематографистами под прямым воздействием исторических решений XXIV съезда КПСС, тех идей, которые были выдвинуты еще в период подготовки к съезду, я отнюдь не хочу сказать, что перелом достигнут и впереди путь усыпан розами. Ни о какой самоуспокоенности нет и не может быть речи. Наоборот, то новое, что начало формироваться в кинорепертуаре этого года, — это именно начало, еще не самый перелом, а только его предвестие. Но, во-первых, было бы неверно пройти мимо начинаний советских сценаристов, пред-

принятых на главном тематическом плацдарме современности, так как обсуждение творческих вопросов, связанных с теми начинаниями, которым будут посвящены печатаемые в этом номере высказывания авторов некоторых сценариев, может помочь развитию, укреплению новых тенденций. А во-вторых, в свете этих тенденций еще яснее, отчетливее выступает то дурное, ремесленно-скороспелое, сделанное без знания жизни и любви к ней, что еще в большом количестве под видом «современных сценариев» запускается в производство на студиях страны.

Особый — требовательный и острый — разговор о сценаристе такого типа обязательно, как мне представляется, должен состояться на страницах «Искусства кино».

Сейчас же, начиная всесоюзную перекличку кинодраматургов, мне хочется еще раз напомнить, что всем нам предстоит большая, трудная работа по завоеванию новых рубежей, освоению новых жизненных пластов. Всем нашим сценарным фронтом — от старейшего драматического писателя Е. Габриловича до совсем недавно пришедшего в кинодраматургию молодого поколения — мы должны вести глубокую разведку в жизнь, открывая истоки кипучей жизнедеятельности советского человека, его непрерывного духовного роста, его трудовых, нравственных побед.

Характер, воплотивший время

Даниил Храбровицкий

«Проблема номер один — поиск героя, создание характера нашего современника»...

Сколько раз и сколькими моими коллегами были повторены эти слова. И все-таки я начну именно с них — с проблемы номер один. Не потому, что, как это принято часто говорить, я чувствую себя в долгу и т. д. и т. п. Нет, все, что я прежде делал в кинематографе и делаю теперь, вплотную связано с нашим временем и его тревогами. Работа над современным материалом, на мой взгляд, дает самую глубокую почву и самые широкие просторы для размышлений, споров, поиска. Я начал со слов о характере нашего современника потому, что сейчас они исполнены для меня особого содержания: именно о своем современнике я и снимаю картину. Об ученом-ракетчике Андрее Башкирцеве.

Как бы увлекательно это ни представлялось, мне не хотелось отталкиваться в работе над сценарием и над фильмом от тех или иных прототипов. Мне хотелось, чтобы прежде всего родился характер, вобравший в себя время. Не временную сиюминутность, модель какого-то мгновения, а Время в его широчайшем, существеннейшем охвате. Характер, который бы качественно менялся в соответствии с течением времени. При этом герой должен оставаться не ходульно-положительно-скучным носителем прописных истин, а живым человеком со всеми его неизмеримыми достоинствами и трудными недостатками. А главное — суть героя, его человеческую ценность — определяет итоговый баланс, то есть тот след, который оставлен на земле этим человеком.

Вокруг нас множество людей. Они всюду — в метро и трамвае, на улице и в магазинах, на работе и в зале театра. В этом разноликом калейдоскопе можно встретить самых разных людей — дурных и добрых, обычных и необычных, близких и далеких. Все можно отыскать в людской гуще, но я не уверен, что любой персонаж, выбранный художником, способен со всей полнотой выразить современный характер. Потому что такой характер, обладатель такого характера должен быть личностью, влияющей на общественный прогресс.

Создание такого характера неимоверно трудно: так называемая «положительность» нередко лишает образ жизненных, доверительных черт, даже простой убедительности,

а ведь для нас важнее всего, чтобы герой и зритель не расстались на пороге кинотеатра после окончания сеанса.

Все начинается с чистого листа, на котором постепенно возникает как бы чертеж — пунктирно обозначенный характер, в котором непременно выделена доминирующая его черта, она и определяет поступки героя, его взгляды, взаимоотношения, мир его чувств.

Так начинался и Андрей Башкирцев, которому сейчас посвящены все мои мысли. В характере этом приметней всего одержимость. Башкирцев на всю жизнь нацелен в одном определенном направлении, только и только в одном. Одержимость его особого рода: Башкирцев движется напролом, по прямой, единственно возможной для него дороге. Возникают, естественно, препятствия, не выдуманные, а истинные, в которых проявляется характер, вынашиваются принципы, растет убежденность в них. В фильме об Андрее Башкирцеве будет рассказано не в одном или нескольких эпизодах из его жизни и даже не на каком-то длительном и все-таки лишь отдельном отрезке времени. Мы взяли всю жизнь Башкирцева. Где-то, у самого своего финиша, как киноленту, прокручивает ее Башкирцев в своей памяти, и его история точно освещена его взглядом в прошлое.

Судьба Башкирцева нерасторжимо связана с судьбой нашей страны.

Тридцатые годы. Перелеты Чкалова, Громова, Коккинаки. Мировые рекорды советских летчиков. И юный Андрей Башкирцев загорается мыслью о создании самолета, способного перекрыть все уже поставленные рекорды. Он задумывается над прообразом нашего нынешнего реактивного самолета. Ему не удастся до конца довести свой замысел, это будет дано другим. Но Андрей Башкирцев был среди тех, кто начинал это великое дело.

Он постоянно занят тем, что именно в этот момент нужно нашей стране. В годы войны Башкирцев, не имевший ранее прямого отношения к реактивным установкам, занят их серийным выпуском, потому что его знания, талант, воля нужны сейчас в этой области.

Но приходит и его время — время его ракеты. Прежде чем осуществить мечту своей юности, он работает над ракетами оборонного значения. Две трети этой работы осуществлены. И именно в этот момент Андрей Башкирцев находит в себе мужество совершить главный подвиг своей жизни: остановить все работы и предложить совершенно новый вариант. Он убеждает всех — как это ни трудно — в целесообразности своего поступка. Он заставляет всех — как это ни невероятно — поверить в перспективность своего предложения. И создает ракету, пригодную для решения любых задач. Ту Ракету, которая позволила нашей стране вырваться вперед в исследовании космоса, запустить первый искусственный спутник, послать в космос первый корабль.

Всю жизнь Башкирцева как будто отвлекали от главного. Но он неизменно творчески возвращался к этому главному, потому что он активен в мыслях, в стремлениях, он осознанно, целенаправленно активен. И потому совершает Свое Главное.

Башкирцев — счастливец. Я убежден в этом. Он счастливец в отличие, например, от Гусева из «Девяти дней одного года». Гусев в своем поиске успел испытать только один, причем не оправдавший себя вариант из ста возможных, как он сам считал. Гусеву оставалось испробовать еще девяносто девять. Но времени на это у него не хватило.

Башкирцев же успел испытать все девяносто девять и прийти к своему сотому — верному. Причем он сделал это не только в силу своего характера, своих личных качеств (что тоже очень важно), но ему еще и необыкновенно повезло. Вспомним Циолковского, резко опередившего свое время, чьи гениальные прозрения не могли быть практически воплощены, ибо не совпадали с тогдашним уровнем техники и развитием технической мысли тех лет. Башкирцев точно пришелся к своему времени, зрелость его таланта совпала со зрелостью государства, с эрой космоса, когда запуск спутников постепенно становился почти повседневностью, и сегодня мы воспринимаем подобное событие как нечто обязательное и привычное.

В этом Башкирцеву безусловно повезло. Его талант, смелость, одержимость, мечта имеют реальные опоры. Но эти же черты и качества определили и другую сторону его жизни, по-своему сломав его судьбу.

Да, он человек, целиком, с головой отдающий себя своему делу.

Я пробую представить этого одержимого человека влюбленным. Влюбленным с теми же силой и страстью, с какими он отдает себя работе. Но влюбленный Башкирцев ничего бы в своем главном деле не осуществил. Любовь заняла бы все его помыслы, он стремился бы постоянно быть с любимой, быть рядом, слышать и видеть ее. Такова абсолютная цельность его характера.

В судьбе Башкирцева складывается обратная ситуация. В ранней юности в него влюбляется девчонка, которую он не воспринимает всерьез, не обращает на нее внимания, словом, ничуть не задумывается о ней. Девочка вырастает, становится взрослой женщиной и уходит от Башкирцева, понимая, что главное в его жизни — работа. «Работа — твоя великая радость,— говорит она Башкирцеву. — Работа — твой крестный путь...» Она знает, что нужна и не нужна ему на этом пути.

Но как бы ни были прекрасны дорога и доля Башкирцева, приходит день, когда он понимает: человек не может быть один. Ему не хватает этой женщины. Так возникает трагической остроты конфликт, обусловленный все тем же сильным и сложным характером.

Они соединяются. Но ушли годы, почти ушла жизнь.

А прожил жизнь Башкирцев, на мой взгляд, все-таки счастливо...

Он не исключителен при всей исключительности своей натуры. Дело в том, что в его истории, в его жизненном пути в полный голос выявило себя Время, соединились характерные черты эпохи, сформировавшие эту личность. В другое время, вероятно, он мог бы прожить свою жизнь по-другому. И оттого так значителен — в масштабах истории всего нашего общества — его жизненный итог.

Я глубоко убежден в том, что путь, по которому я сейчас иду в поисках современного характера, далеко не единственный. Иначе было бы тоскливо жить и работать в искусстве.

Мне думается, что в недалеком будущем мы будем свидетелями рождения в нашем кинематографе нового жанра — научно-фантастического в полном смысле этого слова. Качественно нового, потому что сегодня научно-техническая революция ставит перед человеком качественно новые философские и нравственные проблемы. Не случайно по этой же причине так велик нынешний приток научно-фантастической литературы и все растет интерес к ней.

А кинематограф был всегда неотделим от литературы и не может теперь оставаться в стороне от этого жанра. Открытия кинематографа могут быть здесь очень интересными (если не подведет техническая база, оставляющая желать много лучшего, особенно для съемок такого рода).

Мы, к сожалению, уходим в сторону в разговоре о современнике и от такого серьезного материала, какой могли бы дать даже фильмы о любви. Но не любви как гарнира к лежащему в иной сфере конфликту. Я имею в виду фильмы — исследования человеческих отношений. Тяга зрителей к подобным картинам огромна. Но сегодня у нас, к сожалению, нет настоящих картин о любви, таких картин, которые глубоко раскрывали бы сложную психологию современного человека. Кинематографисты как будто стыдятся ставить такие картины, считая их третьим сортом в кинорепертуаре.

Наконец, есть еще одна область кинематографа (лично для меня особенно притягательная), которая, по-моему, должна занять в ближайшем будущем едва ли не главенствующее место. Мы обязаны делать политические фильмы. Интерес к такого рода картинам во всем мире сейчас огромен. Если исходить даже из статистических данных, то известно, что самые большие сборы дают сейчас на Западе острополитические фильмы, положившие на обе лопатки популярнейшие детективы, сексфильмы и прочее.

Мы много говорим о судьбах нашего советского политического фильма, но практически касаемся этой задачи весьма робко. Мы говорим, агитируем друг друга и... почти ничего не делаем. В то время как нам должно быть дело до всего, что происходит в том и нашем мире, до борьбы, идущей по всей планете. От нас, советских кинематографистов, ждут в этом плане больше, чем от кого бы то ни было.

Сегодня нам остро необходимы художественные фильмы, осмысливающие и трактующие события, происходящие в самых горячих точках земли. Безусловно, каждый наш социально значительный фильм, пусть и связанный с внутренними нашими проблемами, можно по праву отнести к фильмам политического направления. Снимая, в частности, фильм об ученом Андрее Башкирцеве, мы верим, что он тоже будет восприниматься и в таком ракурсе. Но я сейчас имею в виду фильмы, затрагивающие мировые проблемы в самом прямом смысле. Мы должны сегодня говорить об империалистической агрессии как самом страшном и аморальном явлении в истории человечества, о расизме, о кровавых злодеяниях военных преступников в годы второй мировой войны. Круг этих тем широк, и жизнь каждый день вносит в него что-то новое. Мы должны снимать также картины так, чтобы экран не просто констатировал факты, а выражал позицию партийного художника, советского человека.

Сценарий о секретаре райкома

Афанасий Салынский

Коммуниста Афонина я встретил три десятка лет назад, но до сих пор хорошо помню его в бою, свидетелем которого мне довелось быть в одну из ночей осени 1942 года.

Медведево близ Бологого — большая узловая станция, она пропускала эшелоны на Северо-Западный фронт. Сюда я приехал будучи редактором небольшой корпусной газеты «За Советскую Отчизну», чтобы написать о бойцах бронепоезда, которым командовал капитан Афонин.

Учитель по образованию и довоенной профессии, Афонин был родом откуда-то из Сибири. Лет тридцати, высокого роста, с чуть грустными глазами на умном лице, неторопливый в движениях, он оставлял впечатление человека спокойного, сдержанного характера.

В ту ночь бронепоезд (зенитно-артиллерийский) отбивал налет немецких самолетов — как потом выяснилось, Медведево бомбили 200 машин. Но у бронепоезда не было пушек, которые били бы на большую высоту. Поэтому ураганный огонь его имел одну задачу: не давать вражеским самолетам снижаться. Это тоже важно, поскольку с большой высоты трудно вести прицельное бомбометание, но и обидно: снаряды разрывались в небе, не доставая врага.

Уже в начале налета бомбы разрушили пути, бронепоезд потерял возможность маневрировать и обратился в неподвижную мишень. Фашистские самолеты, волна за волной, на бреющем полете поливали его свинцом из крупнокалиберных пулеметов, а укрыться люди не могли — они должны были вести бой.

Среди этого ада капитан Афонин оставался спокойным. Он находил такие слова, которые вселяли в людей уверенность, помогали продолжать сражение. Налет был отбит.

В классической русской литературе, в книгах современных писателей есть превосходные описания атак пехоты и кавалерии, тех героических порывов, когда человек под пулями бросается на вражеские окопы, ведет рукопашный бой с численно превосходящим противником. Но куда большей отваги, большего мужества требует, на мой взгляд, тот «неподвижный» бой под прицельным огнем врага, какой выдержал капитан Афонин. Вот почему, когда я думаю о настоящем коммунисте-патриоте, то в памяти неизменно возникает командир бронепоезда, совсем негероической внешности человек...

Коммунист, политработник на фронте — его роль ясна. Однако не все хорошо представляют себе существо партийной работы в мирное время, в наши дни. Кое-кто еще думает, что партийный работник — это человек, живущий своего рода парадной жизнью: участвует в заседаниях, выступает с речами, представительствует... Но ведь на самом деле это люди, которые каждый день строят жизнь, причем такую месят глину, такие каменные глыбы ворочают, что о парадах и говорить не приходится. Рассказать вот об этом каждодневном подвиге партийных работников, я уверен, и должен художник. По мере сил я пытался это сделать в пьесе «Мария» и в киносценарии «Сибирячка», созданном на ее основе и значительно расширившем и развившем мотивы, разработанные в пьесе.

«Мария»— не первая моя пьеса о партийном работнике, сначала были «Мужские беседы». Имей «Мужские беседы» более счастливую сценическую судьбу, все, быть может, сложилось бы несколько иначе. Карел Ирд великолепно поставил драму в «Ванемуйне», но это был единственный театр, где пьеса увидела свет. И я разозлился. Разозлился на свою неудачу, на себя. Это была та злость, которая дает силу,— так, во всяком случае, получилось у меня. Я решил еще раз подступиться к тому же материалу, еще раз попробовать сказать о том, что волнует меня, но сказать так, чтобы это волнение передалось другим. Два года я провел в разъездах по Сибири и Дальнему Востоку. Был на отсыпке правой верховой перемычки на строительстве Саяно-Шушенской ГЭС, видел это незабываемое зрелище и даже получил в подарок кусочек красной ленты, которую разрезали, когда самосвалы пошли к Енисею. Лента навсегда останется для меня не сувениром, а дорогой реликвией...

Был я и в Снежногорске близ Норильска — этом романтическом даже по названию своему городе. Там по железной дороге от Дудинки до Норильска поезд движется со скоростью от силы 30 километров в час — дорога «играет», как гармошка, то тут, то там земля вспучивается. Коварная штука — зона вечной мерзлоты! Но и в этих тяжелейших условиях люди построили не только железную дорогу — на реке Хантайке возводят Усть-Хантайскую ГЭС.

Словом, побывал я во многих местах, повидал множество интереснейших людей. А на Камчатке встретился с секретарем одного из райкомов партии. Судьба этой женщины — очень талантливого человека и прекрасного партийного работника,— беседы с ней привели к новому замыслу, к новой героине...

В финальном эпизоде «Марии», когда дорогу прокладывают взрывами, которые могут расколоть ценнейший мраморный массив, моя героиня, не успев добиться правильного решения вопроса обычным путем (выступлениями на совещаниях, убеждениями и так далее), бросается в опасную зону и, рискуя жизнью, останавливает взрывы. Мне говорили: «Так поступать работнику не положено. Нужно добиваться решения вопроса нормальными партийными путями...»

Однако что такое «нормальные партийные пути»? Это пути борьбы, как я понимаю. А в борьбе «положено» все то, что идет на пользу людям, даже если при этом партийный работник рискует жизнью, что и происходит с Марией Одинцовой.

Естественно, в сценарии (как и в пьесе) для меня сам мрамор не имеет решающего значения. История с мраморным массивом нужна для того, чтобы выразить отношение к основной проблеме: строю ли я, Иван Петров, будущее, коммунизм методами, рассчитанными на то, что жизнь делается прочно, на века, или отношусь к делу, как равнодушный подрядчик, который, что-то создавая, может в то же самое время легко уничтожить ценное рядом с собой, поскольку «победителей не судят», а «история все спишет».

Как раз в то время, когда в театре ставилась «Мария», Сергей Герасимов снимал свою картину «У озера». На первый взгляд пьеса и фильм говорят о разных вещах, но я уверен, что главная проблема, волновавшая Герасимова, была та же: как лучше, вернее, целесообразнее, результативнее строить нам коммунизм.

Иногда спрашивают, почему у нас мало произведений о партийных работниках? На этот вопрос всегда трудно отвечать, трудно прежде всего потому, что знаешь, какие сложности испытывает здесь само искусство.

Литературная традиция в изображении партийного работника не так велика. И хотя созданы превосходные характеры большевиков в романах и пьесах Фурманова, Серафимовича, Фадеева, Лавренева, Шолохова, Вишневского, Николая Островского, их герои, как правило, поставлены в чрезвычайные обстоятельства, в условия, которые требовали яркого, необычного подвига. Времена изменились, и сегодня поднимать людей на строительство новой жизни, воспитывать их политически надо иначе, другими методами — это, я думаю, ясно каждому. И бороться за то, чтобы душа осталась революционной, не поддалась соблазнам «покоя», давлению материальных благ, сейчас, на мой взгляд, труднее, чем, скажем, в дни самой революции. Поэтому и написать характер современного партийного работника, который был бы рыцарем революции, мудрым наставником масс и их добрым помощником, чертовски трудно.

Надо не только тщательно изучать «сегодняшний виток жизни», надо как-то совсем по-новому писать характер, искать новые пути проникновения в человеческую суть героя. Все это очень сложно — найти новую форму, новый характер, не повторить какие-то банальные ходы, не сбиться на привычную схему...

Что удалось в моей «Сибирячке», в которой, повторяю, мотивы пьесы получили, как мне кажется, новое развитие, обогатились и как-то полнее, шире вобрали в себя жизнь, ее половодье, судить, однако, не мне, заглядывать в незавершенную картину невозможно. Одно могу сказать совершенно определенно: и драматургу, и режиссеру Алексею Салтыкову, и всей съемочной группе хочется, чтобы получился фильм, который рассказал бы о нашей жизни, о наших людях интересно, поэтично, свежо, фильм, освещенный светом недавнего съезда нашей партии.

О тех, на ком земля держится

Сулико Жгенти

Несколько лет назад я ехал в отдаленное горное село. Была ранняя весна. В кузове попутного грузовика сидел еще один пассажир, крестьянин лет семидесяти. В руках он держал связку саженцев. Щеки у него неестественно пылали. Я заговорил с ним. Он сказал, что чувствует себя не очень-то хорошо — попал под дождь и изрядно промок. По всему было видно, что его температурит. Медленно, с расстановкой рассказывал он мне о своих приключениях. Оказалось, что старик уже три дня в пути, ездил за саженцами в Верхнюю Имеретию. Старик не жаловался на трудности путешествия, на болезнь. Он был обрадован и доволен тем, что в конце концов достал желанные саженцы. Очень уж хорошего они сорта. Я спросил, какие это саженцы. Они оказались грушами старинного сорта хечечури. Саженцы эти дают первые плоды лишь лет через десять-двенадцать...

Долго не выходили у меня из головы мысли о старике и его деревцах. Не думаю, чтобы он дожил до первого цветения так трудно доставшихся ему саженцев. Но это, наверное, и не являлось его целью. Он старался не для себя.

Этот житейский случай и лег в основу моего сценария «Саженцы», который снимает сейчас на киностудии «Грузия-фильм» режиссер Резо Чхеидзе.

Старый Лука вместе со своим внуком Кахи изъездил немало дорог в поисках саженцев хечечури. Эта их одиссея служит сюжетной канвой произведения. Кого только не встречают на своем пути старик и его внук!.. У одних действия Луки вызывают удивление и недоумение, у других встречают поддержку и одобрение, у поглощенных повседневными трудовыми заботами людей — добрую зависть, а у мещанствующих эгоистов — улыб-

ки и насмешку. В общении с разными людьми постепенно раскрывается характер старика, его душевный мир. Даже для Кахи дедушка вначале — странный и чудаковатый человек. Иногда мальчику даже неловко бывает за его поведение на людях. Но позднее Кахи убеждается в том, что дедушка Лука большой души человек, с которого надо брать пример, что он из тех, на ком держится земля.

Лука — человек старого поколения, но он молод душой, он отлично поспевает за жизнью. Он знает, что автомобиль лучше коня. Ему понятнее преимущества техники и значение прогресса. Его нисколько не смущает вид мужчины в шортах или девушки в мини-юбке. Он усвоил мудрость народной поговорки: «правят времена, а не цари». На вызывающий вопрос встретившегося ему в сквере пожилого горожанина: «Как бы вы поступили в дни нашей юности с тем, кто оделся бы таким образом?» — Лука ответил просто: «Но теперь не дни нашей юности».

Старого Луку тревожит другое. Он не хочет, чтобы нарастающий темп жизни в условиях неслыханного развития техники лишил людей драгоценных, хотя и простых на первый взгляд, душевных радостей, нравственных ценностей.

Воспринятые от предков обычаи и богатый жизненный опыт научили старого Луку, что человек может существовать только в обществе людей, в тесной взаимосвязи с ними. Не удивительно, что для него так естественны и органичны доброта, гостеприимство, уважение к старшим, потребность в покровительстве слабым, чувство собственного достоинства.

...Добытые с таким трудом саженцы начали было в пути вянуть. И Лука решает немедленно высадить в грунт те деревца, которые явно не дотянут до деревни. Так на обочинах проезжей дороги возникает добрый след его добрых старых рук. Старого Луку поддерживает мысль, что саженцы со временем вырастут и сладкие сочные плоды порадуют людей будущего незнакомого поколения.

Читатель этой заметки, может быть, вспомнит главного героя из фильма «Отец солдата». Для меня старый Лука и старик Махарашвили из той картины чуть ли не близнецы. Я вижу и сходство героя моей нынешней работы с бригадиром Александром из фильма «Свет в наших окнах»... Впрочем, не в сходстве героев суть — здесь, скорее, снова, говоря словами поэта, проявляет себя «одной лишь думы власть», власть той думы, что вела меня и в прежних моих работах. Да, мне дорога в кинематографе одна тема —тема гуманизма, в которой, по-моему, важнее всего испытываемое нами чувство ответственности перед грядущими поколениями.

Тбилиси

Я в долгу перед ними

Борис Васильев

Вероятно, мне очень везло, потому что я все время встречал добрых людей. Чередуясь, они словно передавали меня друг другу: из школы — в армию, из армии — на учебу, с учебы — на заводы. Я встречался с ними на Урале и в Поволжье, на заводах и в рыбачьих поселках, в деревнях и городах. Они учили меня воевать и, как могли, берегли от смерти. Они заставляли меня работать до изнеможения и отдавали мне последнюю пайку хлеба, согретую на груди. Я уже забыл, как замерзал в караулах, но помню, сколько согретых плечами шинелей летело на меня, когда я возвращался в караулку. Я никогда не забуду тепла и хлеба, которым делились со мной.

И еще я никогда не забуду, что остался в живых. Я остался в живых только потому, что кто-то погиб за меня. Погиб так же просто, как жил, как делился хлебом и махоркой: от всего сердца.

Я думаю об этих людях без слезливого восхищения и умилительного восторга. Я думаю о них, как сын: благодарно и требовательно.

Для меня они совершили революцию и выстояли в гражданской, ликвидировали голод и построили заводы, ломали хребет гитлеровской Германии и снова строили. И строят сейчас — тоже для меня. Строят и плавят сталь, ловят рыбу и выращивают хлеб, кормят, поят и одевают. И будут делать все это, пока жив род человеческий.

Я в долгу перед этими людьми. Вот почему они — мои герои. И я счастлив от ощущения их безмерного богатства, ибо сталь народного характера не ржавеет никогда.

Я представил себе этих людей на войне, и в повести «А зори здесь тихие...» появился старшина Федор Евграфыч Васков. Затем он перебрался на сцены театров, а сейчас на студии имени М. Горького он воплощается на экране. Ставит фильм режиссер С. Ростоцкий.

Но в одном Васкове, конечно же, невозможно было передать все богатство, всю щедрость, всю ярость и всю великую нравственность тех людей, которые для меня являются эталоном советского человека. И поэтому я продолжил Васкова в образе Ивана Трофимовича Бурлакова, капитана катера из повести «Иванов катер». А затем превратил его же в уставшего от жизни, но не уставшего творить добро милиционера Ковалева в повести «Самый последний день».

Обе эти повести заинтересовали киностудии: «Иванов катер» снимается на студии имени М. Горького (режиссер М. Осепьян), а сценарий «Самый последний день» одобрен киностудией «Мосфильм» и готовится к запуску в производство.

А я остаюсь с моими героями. Я еще не сумел рассказать о них с такой полнотой и с такой любовью, с какой я их себе представляю. Может быть, это и невозможно, но я не могу думать ни о чем другом, ибо так я понимаю свой долг.

И поэтому я опять пишу прозу. Пишу повесть о тихом плотнике из далекого северного поселка. Он всю жизнь строил людям дома и, как мог, делал добро, а вот позаботиться о самом себе у него все не хватало времени...

Постижение прекрасного

Виктор Лоренц

О своих новых работах мне говорить трудно, потому что они для меня лично являются экспериментами. Своего рода открытием была и экранизация, к которой я обратился впервые. Она потребовала не меньше сил, чем написание оригинального сценария.

Роман Павила Розитиса «Цеплис», относящийся к двадцатым годам нашего века, к жизни буржуазной Латвии,— чисто социальное произведение, сочно и емко раскрывающее общество того времени, его законы. Я полюбил эту книгу и ее автора и понял, что работа над экранизацией, если есть хорошая книга,— прекрасная школа и удовольствие. Когда перед тобой стоят серьезные, крупные идейные и художественные задачи, когда тебе предстоит искать экранный эквивалент ярким реалистическим образам — это увлекательный творческий процесс.

Другой сценарий называется «Ель во ржи». До сих пор я всегда выбирал острые социальные сюжеты, острые проблемы. Сейчас впервые написал лирическую вещь. Не знаю, удалась эта работа или нет...

В свое время я с завистью читал сценарии (Одельши Агишева, например), где сюжет не обнаруживает себя явно, где действие основано не на движении фактов, а на движении поэтической мысли. Нельзя сказать, чтобы я был особым поклонником такого жанра, но интерес он у меня всегда вызывал. Так или иначе, хотелось испытать свои силы и в этом направлении.

Процесс работы увлек меня. И не потому, что работа складывалась хорошо, а потому, что открывала для меня что-то новое. Непривычная поэтика и стилистика предполагали свои средства выражения, поиски их для меня были необходимы, чтобы не стоять на месте.

Сценарий «Ель во ржи» трудно поддается пересказу — нет «случая», нет стройного сю-

жета. Есть мозаика фактов, событий, впечатлений, раздумий, из которых складывается представление о действительности, ее проблемах. Художественный конфликт фильма, множество параллельных коллизий сосредоточены во внутренней жизни героев, в сфере их моральных отношений, но не выражены внешне, не раскрыты в прямой «сшибке» характеров.

Фактически это разговор о том, что такое прекрасное. Прекрасное в природе, прекрасное в интимных чувствах, прекрасное в общественном служении человека. Старая тема? Но она является отправной точкой главного и, по-моему, современного конфликта картины, конфликта этического. Поводом для него служит поездка четырех студентов на летнюю практику в колхоз. Все они учатся в сельскохозяйственной академии. Многие удивлялись, что я взялся за «сельскохозяйственный» фильм: я сам горожанин и сельскую жизнь, быт, наверное, знаю недостаточно хорошо. Но не существует, по-моему, «сельскохозяйственного» фильма, как нет и «городского», если речь идет о чьих-то нравственных позициях.

В этой связи хотелось еще раз напомнить о той необходимости, которая всегда, всю жизнь стоит перед человеком,— о необходимости быть активной личностью, о моральном долге, ответственности каждого человека, гражданина перед всем обществом. Ибо, по-моему, самая большая мера испытания морали человека проявляется тогда, когда, оставшись один на один со своей совестью, он принимает трудное, но единственно возможное для него решение. Решение, в соответствии с которым находятся его идеалы и принципы. Ты идешь на определенный поступок, зная, что не сильнее противника, не надеясь на то, что спасет чудо. Но надо идти и надо выстоять. Думаю, именно это свойство — самое существенное в людях, которых мы называем борцами.

Разговор, поднятый в фильме, соотносится и с «проблемой» отцов и детей. Я считаю, что «проблемы» не существует: в любом поколении имеются чистые и хорошие люди, и в любом поколении имеются подлецы.

Размышления над кругом вопросов, которые волнуют, соединяют и связывают героев фильма, для меня важнее, чем выстраивание острого сюжета. Знакомство с колхозом, с другими людьми многое открывает героям, помогает им обрести себя. Это лето приближает их к постижению прекрасного.

Повторяю, мне хочется, чтобы «Ель во ржи» воспринималась как поэтический фильм, но слишком трудно сделать так, чтобы задуманное получилось, получилось не нравоучительно, не сентиментально и одновременно не казалось бы приземленным. А сейчас — в ожидании оценки результатов своего труда — находишься как бы в состоянии боя. В бою всегда страшно. До последней минуты. Пока фильм не окончен, пока не вышел на экран...

Рига

Люди 70-х годов — какие они?

Вадим Трунин

Говорить о будущей своей работе я всегда опасаюсь, так как окончательный ее результат — фильм, а до него от замысла дистанция огромного размера и десятки порой не зависящих от сценариста случайностей. Поэтому скажу о том, что задумано, что только пишется, в общих чертах.

Самое сложное сейчас в кинодраматургии — это найти и раскрыть современный характер. Я до сих пор писал о людях хороших, но «обыкновенных» и в известной мере даже пассивных, принимающих реальность как некую данность. Сейчас я пишу о человеке, одержимом идеей. Идеей преобразования мира. Идеей человеческого счастья. Характер этот, по-моему, сугубо современный. Хотя я беру его в условиях России начала века. Мне хочется показать активно действующего героя, и революционная ситуация в России той поры открывает ему широкое поле деятельности. События фильма — учитывая зрелищ-

ность кино — будут развиваться в атмосфере романтических приключений.

А после того как я попробую свои силы на материале историческом, я думаю обратиться к сходному характеру уже в условиях нашей, современной жизни. Собираюсь написать сценарий о нашей армии, но чувствую себя пока не совсем готовым к решению этой задачи. Моего личного опыта здесь недостаточно, нынешняя молодежь и армия семидесятых годов сильно отличаются от молодежи и армии пятидесятых, когда я сам проходил военную службу. Надеюсь, что мне удастся поближе познакомиться с теми, кто сегодня находится в армейском строю, соединить прежние наблюдения с новыми, и тогда... Тогда, может быть, и реализуется замысел будущей картины.

Чтобы было интересно всем

Григорий Бакланов

Я думаю, что до сих пор мне везло в кинематографе. Я работал с мастерами: с Иосифом Хейфицем, с Марленом Хуциевым. Если бы сейчас фильмы были, как книги на полке (а это дело не такого уж далекого будущего: домашние кинотеки), я бы хотел один или два фильма, для которых я писал сценарии, держать у себя дома. Не потому, что в них все удалось нам, все совершенно, а потому, что в них — часть жизни.

Когда работаешь, видишь мысленно, как будет на экране. Когда смотришь потом на экране, видишь, как это возникало в жизни. Ведь секунда экранного времени — это иной раз даже не день, а месяц, месяцы, которые не прокрутить обратно.

Сейчас я работаю с Владимиром Венгеровым. Он ставит фильм по моему сценарию, а в основе сценария — написанная мною ранее и уже издававшаяся повесть «Карпухин».

Сюжет этой повести давал возможность построить нечто вполне детективное: вблизи районного города на шоссе ночью сбит машиной человек. Следствие. Суд...

Я с большим уважением отношусь к сюжетным произведениям: книгам, фильмам. Если книга неинтересна, если фильм скучный, их не спасают никакие благородные мысли, «положенные в основу». Они просто остаются непрочитанными.

Интересно должно быть с первой строчки, с первого кадра.

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.

Все смешалось в доме Облонских. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме».

Вот так Толстой начинал «Анну Каренину». В двух первых строчках — пища и для ума и для самого обыкновенного обывательского интереса. Не будем стесняться слов. Книга, фильм должны захватывать широкий круг читателей, зрителей. Каждый поймет в них то, что доступно его уровню понимания. При этом в раннем возрасте— одно, в зрелом возрасте — другое. Недаром говорят, что Толстой растет вместе с нами. Растем, стареем мы и обнаруживаем в его книгах то, чего не видели раньше. А оно и раньше было там.

Это не значит, что книга должна иметь нечто на все вкусы, как в хорошем гастрономе. Но для широкого круга людей, с которыми вы хотите делиться мыслями, а не для избранных ценителей.

«В большом здании судебных учреждений во время перерыва заседания по делу Мельвинских члены и прокурор сошлись в кабинете Ивана Егоровича Шебек, и зашел разговор о знаменитом красовском деле. Федор Васильевич разгорячился, доказывая неподсудность, Иван Егорович стоял на своем, Петр же Иванович, не вступив сначала в спор, не принимал в нем участия и просматривал только что поданные «Ведомости».

— Господа!— сказал он,— Иван Ильич-то умер.

— Неужели?

— Вот, читайте...»

Так начал Толстой свою великую повесть «Смерть Ивана Ильича», которая в дальнейшем породила в мире целую литературу.

Глубину книги мы сможем понять, когда прочтем. А пока что с первой строки — интересно. И это первое и непременное условие для того, чтобы книгу прочли, чтобы голос с экрана был услышан и потревожил сердца.

Но сюжет, разумеется, не цель, а лишь средство. Наиболее действенное, экономное, емкое средство организации жизни на экране, в книге. Наилучший способ неназойливой, ненравоучительной беседы с людьми, дающий возможность сделать их участниками происходящего. Именно так естественно возникает эффект сопереживания, когда зритель хотя бы на короткое время испытывает то, что выпало на чью-то долю.

Средство. Но не цель. Плохо, когда оно становится единственной целью.

Цель же неотделима от всей нравственной сущности художника. Ради нее-то, ради цели пишут книги, ставят фильмы, выбирая наилучшие способы и средства общения с людьми.

Я бы даже решился сказать тут, что настоящий художник всю жизнь пишет одно и то же. Сюжеты его книг или фильмов различны, нравственная же сущность одна. Нам остается следовать его примеру.

Независимо от того, что получится, мы с Владимиром Венгеровым пока что понимаем нашу задачу одинаково. Я не буду рассказывать подробно о фильме, которого еще нет. Тем более бессмысленно рассказывать о книге, которая есть, которую можно прочитать.

Скажу только, что хотя сюжет ее мог бы быть детективным и во многом отличается от других моих книг, она написана о том же, о чем и они написаны: об обязанности человека быть человеком. Иной материал, иное время, но сущность одна.

«Обязанность быть человеком не кончится вместе с теперешней войной,— писал в свое время Юлиус Фучик,— и для выполнения этой обязанности потребуется героическое сердце, пока все люди не станут людьми».

И в том великом, что строим мы, в том качественно новом, что воздвигается советскими людьми в новой пятилетке, эта обязанность не утрачивает своего значения.

Потому мы думаем, что фильм наш современен.

Мужество, верность, жизнелюбие

Евгений Григорьев

Мои последние работы в кино — «Романс о влюбленных» и экранизация рассказа Федора Абрамова «Безотцовщина». В семьдесят втором году они должны быть запущены в производство.

«Романс о влюбленных» — это мой восьмой сценарий и, пожалуй, самый необычный. Задуман он был еще в шестьдесят третьем году, а записан недавно. Это мой метод работы — рассказывать, пересказывать, и если замысел надоедает, то, значит, нет смысла его и записывать. Так что судьба этого сценария обычна. Необычен — для меня, во всяком случае,— жанр.

О чем «Романс»? Если коротко — о том, что девушка и юноша любят друг друга, а потом он уходит в армию, и этим обрывается первая глава простой истории.

Он служит, она ждет его, а потом юноша погибает при «исполнении воинского долга», и девушка очень тоскует. Но время летит, жизнь идет, боль утихает. И в конце концов она выходит замуж за человека, который ее любит, очень хорошего человека, и она его тоже любит. Мне видится тут длинная подробная сцена свадьбы, с таким настроением, как будто до свадьбы у девушки ничего и не было. Так заканчивается вторая глава этой истории.

И даже по коротенькому пересказу становится, наверное, понятно, что все здесь банально. Но я к этому и стремился.

Теперь третья глава. В ней неожиданно выясняется, снова, так сказать, «по законам жанра», что возлюбленный девушки жив. Он возвращается домой, он герой, награжден орденом. Он выполнил свой долг, все ему рады, все его уважают, но девушка — жена другого. И любит того, другого, и сама стала другой.

«Все правильно, все справедливо, а счастья — нет»,— говорит герой.

Он не может «найти себя». Есть друзья, мать, братья, есть работа, но... тоска. Одиночество.

Часть четвертая. Новоселье. Прошли годы. Он женился. Вступил в жилищный кооператив, ищет мебель, занавески. Вместе с братьями, друзьями оборудует свою квартиру. Они умеют работать, они не потеряли вкуса к жизни, хотя и испытали ее горечь. Они мужественны, и они не утратили самого драгоценного человеческого дара — дара общения.

Потом будет кадр, где он несет на руках свою дочь, своего первенца. Долгий, длинный план. И вот уже герои сидят за столом, пьют за новорожденную, за новоселье, за «счастье в этом доме».

Гости прощаются, а он ходит по комнатам и вдруг... пинает мебель. И его мать говорит ему: «Ты все сделал правильно. Это тебе твоя мать говорит. Теперь ты не один, у тебя — дочь».

Заключительная сцена. Он смотрит на фотографию, висящую на стене: океан, подводная лодка, боевой флаг и строем — экипаж. И он среди товарищей. И ему кажется, что фотография оживает, что подводная лодка продолжает свой путь, но на ее борту стоит повзрослевший экипаж и около их ног и на их руках — их дети, гордящиеся отцами.

Конечно, все это банально. Но ведь закономерно! Восемнадцать лет — это восемнадцать, тридцать — тридцать, шестьдесят — шестьдесят... И, конечно же, никогда не станет банальностью мысль о том, что человек не должен, не имеет права «играть в жизнь». И, может, не так уж тривиальна идея этого сценария: нет у людей особых счастливых лет, не дано нам счастливого возраста, не дано несчастливого. Каждое десятилетие приносит человеку свои проблемы, требует своего мужества, дарит свое счастье. Жизнь нельзя выдумать, нельзя изобрести. Вот таков «Романс о влюбленных».

Неожиданно, видимо, опять же «по законам жанра», первые три главы сценария оказались написаны белыми стихами. Меня это самого несколько озадачило, но так уж получилось.

Фильм собирается ставить А. Михалков-Кончаловский, режиссер, которого представлять не нужно. Работа будет достаточно сложной, а тут еще белые стихи, условность жанра! Но пока наша совместная с режиссером работа позволяет мне надеяться на лучшее.

Об экранизации «Безотцовщины» Ф. Абрамова говорить подробно вряд ли нужно: рассказ известен. Вместе с Петром Тодоровским, режиссером будущего фильма, мы еще раз хотим сказать о том, что мужество, жизнелюбие, вера в человека более присущи, более органичны, более естественны для людей, чем скептицизм, безволие, разрушающий цинизм и инертность.

Примагниченное к полюсу добра

Георгий Полонский

Будем исходить из того, что признания в сокровенном ближе к искусству и интереснее читателю, чем отчет о творческой деятельности. К тому же у литератора, у драматурга такой отчет связан с унылой необходимостью составлять аннотации: написал я, дескать, сценарий о молодом человеке на распутье, о поисках им места в жизни... Или: пишу об

учительском призвании, о том, как его открыл в себе человек, проклинавший тот случай, благодаря которому он оказался в пединституте и в школе...

Поэтому я скажу о другом. О любви к герою.

Герой мне дороже сюжетного «анекдота». Я ловлю себя на том, что даже в детективе мне интереснее характеры, повадки, эмоциональные состояния Шерлока Холмса и комиссара Мегрэ, чем результат расследования. Куда спешить, все будет разгадано,— но как прелестны у Мегрэ его телефонные разговоры с женой, его демократизм, достоинство и усталость, его ставка на внутренний голос вопреки множеству улик! Все забылось в фильме «Свидетель обвинения», а фигура Чарлза Лоутона, его сигара и монокль, его абсолютно непричастные к делу плутни с лекарствами и выпивкой — это встает в памяти, словно видел картину вчера...

Если на экране человек, которому мы успели поверить, если роль и актер талантливы, мне бывает досадно, что интрига не снабжена стоп-краном! Пусть она подождет, пусть даст герою время половить шляпой солнечный зайчик, потолковать с ребенком или со стариком на какую-то «внеплановую» тему... Человек и в этом проявится, если он человек, а не фишка. Личность не может до конца исчерпываться внешним деянием — это было бы слишком просто, на уровне ловкой, «техничной» драматургии.

Спору нет — надо чувствовать, когда и в какой мере эти «солнечные зайчики» уместны, надо «держать» зрителя, вкусы которого полярны вышеозначенным, да и я не усижу на картине, где действие подменено многозначительной претензией на полутона, обертоны... Конечно же, решает содержание, пафос, сюжет,— но сюжет, как условились теоретики, несводим к интриге: он — цель, он — это человек и мысль о нем, а она — только служанка этой цели. Во многих серых фильмах, по моим наблюдениям, интрига, не довольствуясь своей скромной ролью, вытесняет и авторский пафос и человека. Это в порядке вещей: «анекдот» придумать легче, чем открыть характер. Даже анекдот с проблемной нагрузкой...

А в чистом осадке нашей памяти, нашего душевного опыта остается все-таки человек. Максим Б. Чиркова и Губанов Е. Урбанского, Паша Строганова И. Чуриковой и скромный трубач из оркестра, сыгранный Р. Быковым, Машенька В. Караваевой и ульяновский председатель... Из конкретных ситуаций своей драматургии они выросли и ушли «в люди», словно сами по себе,— с ними случилось самое счастливое чудо, какое может дать искусство.

Но общих рассуждений достаточно.

Мои герои, рожденные после фильма «Доживем до понедельника», никуда еще не ушли, все тут, в комнате... Одних ращу и воспитываю, другие уже не зависят от меня; приписать им неорганичную фразу или неточное действие нельзя: сопротивляются.

Вот учительница из сценария «Перевод с английского»— характер, требующий очень деликатного обращения. Это женщина больная и хрупкая, но для нее уход на пенсию, разлука с детьми — катастрофа, конец... Не сомневаюсь, что она, как Януш Корчак, пошла бы на гибель ради детей — и это был бы поступок естественный, как дыхание... А ребята не всегда добры к ней: считают старомодной, пользуются ее слабостями. В классном журнале страница ее предмета — вся в точках: каждая точка — это и. о. двойки, которую старушке поставить трудно и больно, лучше уж она поверит ученику в кредит, спросит в другой раз...

В ней живет и требует выхода пафос. «Нажав» на участкового врача, чтобы тот закрыл ей бюллетень, она приходит в класс и говорит:

— Мне скрасили эти дни чеховские письма. Это ни с чем не сравнимое чтение! Ох, друзья мои, растите скорей: вас ждет такое умное, такое грустное наслаждение, как Чехов...

Я слышу ее голос, он очень похож на голос М. И. Бабановой.

Я слышу ответный каверзный смех семиклассников, мне досадно писать ремарку про этот смех, но приходится. Будем надеяться, что

зритель останется серьезным, разберется, что к чему... Да, на седой голове учительницы незримо сидит медный тазик брадобрея — тот, что украшал великого горемыку из Ламанчи. Я ничего не заимствовал у Сервантеса, я просто знал такую учительницу — и не мог не написать ее...

Вообще люблю чудаков, без них в искусстве избыток холодной логики и дефицит человечности.

Вот еще один представитель этого племени — мальчишка-врун. Лгать, как все мы узнали от мам, грешно и стыдно, а все-таки я рискну заступиться за этого мальчишку. Дело в том, что его выдумки — это смесь из реальных политических тревог нашего времени, детской детективной игры и серьезного нравственного посыла: помочь людям в далекой, охваченной террором стране. Письмо о т т у д а, которое он приносит в класс, оказывается написанным самому себе! Пока письму верили, был великий энтузиазм... Но вот химера лопнула, и одноклассники обрушивают всяческие кары на голову ее автора. Не потому, что врать грешно, а потому, что страстно хотелось верить...

Кстати сказать, светловский хлопец, мечтавший освободить «Гренадскую волость», тоже был выдумщик: под этими стихами дата —1926 год, пройдет еще десять лет, прежде чем такие парни понадобятся в Испании и будут гибнуть там на самом деле... Если в родословной моего врунишки обнаружится э т а связь, тогда пусть даже упрекают во вторичности — не страшно.

Эти два героя — стар и млад — романтики; их легко объявить нетипичными, нежизнестойкими, их легко не понять, но они изначально примагничены к полюсу добра.

Я рассказал здесь только о двух персонажах, но, думаю, не в числе дело.

В чем высшая радость драматурга, в чем смысл его труда?

Жить среди растущих героев, видеть, что они уже могут без тебя обходиться, и тогда выводить их в люди, в общество... Кто-то уйдет навсегда и только будет, как счастливчик, подмигивать тебе с рекламных плакатов на улице. Кто-то вернется домой непризнанный, обделенный любовью...

Важно в конечном счете, чтобы они были живые. И, разумеется, чтобы зритель узнавал их не из авторских интервью и обещаний, а непосредственно в лицо, с киноэкрана!

Верность убеждениям

Рустам Ибрагимбеков

Недавно я закончил сценарий, действие которого происходит в первые послевоенные годы. Не знаю, можно ли считать его произведением современным, поскольку в практике нашей не очень ясно, что служит определяющим признаком современности.

Чаще всего, как мне кажется, современность фильма связывают с приметами времени, в котором разворачивается действие: чем меньшим временным интервалом отделены от нас события фильма, тем он считается современней. Происходит это, по-моему, из-за не очень заметной на первый взгляд подмены понятий — события, положенные в основу картины, часто воспринимаются как ее тема.

А мне кажется, что на каком бы историческом событийном фоне ни решались судьбы героев фильма, каким бы ни был его сюжет, если фильм несет в себе черты, характерные и для нынешнего мира, нынешних человеческих отношений, затрагивает проблемы или конфликты, созвучные нашему времени, то именно эти качества определят меру современности картины. И поэтому я буду рад, если окажется, что сценарий «Забытый август», над которым я завершил сейчас работу, или недавно законченные короткометражные фильмы «Это не беда» (режиссер А. Бронштейн, «Киргизфильм») и «Спокойный день в конце войны» (режиссер Н. Михалков, «Мосфильм»), в создании которых я принимал участие, или сценарий, над которым работаю сейчас вместе с ре-

жиссером Евгением Ташковым, будут восприняты как произведения современные.

Думается, что во всех этих работах можно обнаружить некую объединяющую внутреннюю тему. Попытаюсь хотя бы приблизительно обозначить ее.

Я не сделаю открытия, если напомню, какое значение в современном мире имеет борьба идей. Человек придерживается определенных убеждений, принадлежит к определенной социальной группе, связан обязательствами перед единомышленниками, должен следовать нормам, предложенным средой, в которой он существует. Эти обстоятельства являются важными побудителями поступков современного человека.

Есть много разных аспектов этой достаточно емкой коллизии — человек и его убеждения. Но во всех своих модификациях она волнует меня. Очень близка мне и другая коллизия — человек и среда, в которой он существует,— имеющая особое значение для нашей страны, потому что коллективная форма деятельности людей никогда и нигде не приобретала такого размаха, как у нас.

По сути, этой проблеме посвящен сценарий «Забытый август». В нем рассказывается о жизни подростков в первые послевоенные годы. Главный герой сценария, тринадцатилетний мальчик Элик, восстает против игры «в отряд», придуманной другим мальчиком, его сверстником, так как игра эта, подчинившая своим правилам всех живущих на окраинном бакинском пустыре ребят, вынуждает их совершать поступки, противоречащие принципам справедливости и гуманности. Элику с помощью своего друга, бывшего сына полка, удается одержать победу. То, что конфликт происходит в юношеской среде, на мой взгляд, ничуть не уменьшает его значения — слишком важен, серьезен сегодня вопрос нравственного воспитания молодых.

Герой другой, короткометражной ленты «Это не беда» — веселый, неунывающий охотник Чоро — мечтает «победить» высокую скалу. И хотя его отвлекают от поставленной перед собой цели всевозможные приключения — в них он вовлекается из-за своего неугомонного характера, — Чоро одну за другой строит лестницы и привязывает их к скале, чтобы добраться до вершины. И несомненно он доберется до нее вопреки тому, что в конце новеллы шлепнется о землю с большой высоты: первое, что начинает делать Чоро, придя в себя после падения,— снова вязать лестницы.

Последовательно следует своим жизненным убеждениям герой киноновеллы «Спокойный день в конце войны» молодой солдат, до войны — маляр-альфрейщик. Он верит в свою причастность к искусству и отдает за него жизнь, спасая украденные немецкими фашистами картины, хотя не очень-то в них понимает.

С верностью своему профессиональному долгу связаны проблемы, которые приходится решать герою еще не законченного мною сценария для Экспериментально-творческого объединения «Мосфильма» — инспектору ОБХСС Стрельцову.

Невозможность компромиссов с совестью и долгом является определяющей чертой характера Стрельцова.

Пытаясь «объединить» одной темой свои сценарии, уже осуществленные и не доведенные еще до конца, я, наверное, несколько огрубил и примитивизировал их содержание. Но мне хотелось подчеркнуть, что все они — в русле проблематики, которая кажется мне важной именно в настоящее время.

Баку

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Хлеб и соль»
«Мужское лето»
«Семеро сыновей моих»
«Чайка»
«Синие атакуют планету»

Испытание на прочность

В. Кичин

«Хлеб и соль». По мотивам одноименного романа М. Стельмаха. Сценарий М. Стельмаха. Постановка Г. Кохана и Н. Макаренко. Оператор Э. Плучик. Художники А. Кудря и П. Максименко. Композитор М. Скорик. Звукооператор Н. Авраменко. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1971.

От такой «дерзости» в кинематографе мы как-то отвыкли. Три, четыре серии, минимум две — это теперь в порядке вещей, и зритель уже притерпелся. И вдруг полтора часа экранного времени. Нормальный метраж! А роман-то, а первоисточник огромен...

Михайло Стельмах — писатель социальный, в его произведениях схлестываются силы масштабов исторических. Превосходно выписаны судьбы героев, но они — как темы в оркестре, а интерес наш фокусируется на тех переменах, что происходят в сознании масс. Социальная борьба украинского крестьянства за свои права не только формально стоит в центре сюжета романа «Хлеб и соль», но и исчерпывает его полностью; индивидуальные судьбы многочисленных героев — различные ипостаси крестьянской жизни, крестьянского самосознания, штрихи в едином портрете коллективного героя. Отсюда масштабность романа, и хоть вполне локально место действия — оно почти не выходит за околицу села Медвин,— мы явственно слышим грозовые раскаты приближающейся со всех сторон революции. Нас захватывает сама диалектика вызревания революции в крестьянских массах — именно это впечатление великолепной в своей грозной неудержимости стихии остается главным итогом нашей встречи с романом.

Сначала вспоминаешь время. Потом его героев. И то ощущение прикосновения к высокой человеческой красоте, что было рождено знакомством с ними.

Эта последовательность важна. Потому что она выявляет аналитический характер романа.

Аналитичность эта, впрочем, далека от рассудочности. В романе нет страниц бесстрастных, описательных, фактографичных. Только интроспекция человеческой души. Через эту «оптическую систему» мы видим все события романа, весь его мир, столь же разнообразный и многоцветный, сколь разнообразны характеры, его населяющие. Да и мир-то каков: нищета доведенного до крайности крестьянства, кабальный труд от зари до зари на панской земле — где уж тут

найти место красоте! А она живет в романе, в его героях, и среда, их окружающая, тоже до краев заполнена ею. Драматичны события романа, но лиричен его строй; субъективность взгляда на жизнь стала в нем системой координат, поэзия — его стихией.

Углубляясь в сравнительно недавнее прошлое украинского кино, можно вспомнить о том, что судьба единичная, индивидуальная вырастала до масштабов судьбы народной и в «Белой птице с черной отметиной», и в некоторых других фильмах. Обобщение лежит в основе их поэтики; аналитический способ постижения мира оказался бы здесь чуждым, стихия таких картин — синтез, направление — от частного к общему. Но вряд ли нужно доказывать, что эпичность М. Стельмаха и масштабность хотя бы известного фильма С. Параджанова — явления отнюдь не одного и того же порядка. Тем не менее авторы рецензируемого фильма, как мне кажется, ориентировались на кинематографических «соседей» едва ли не в большей степени, чем на литературный первоисточник.

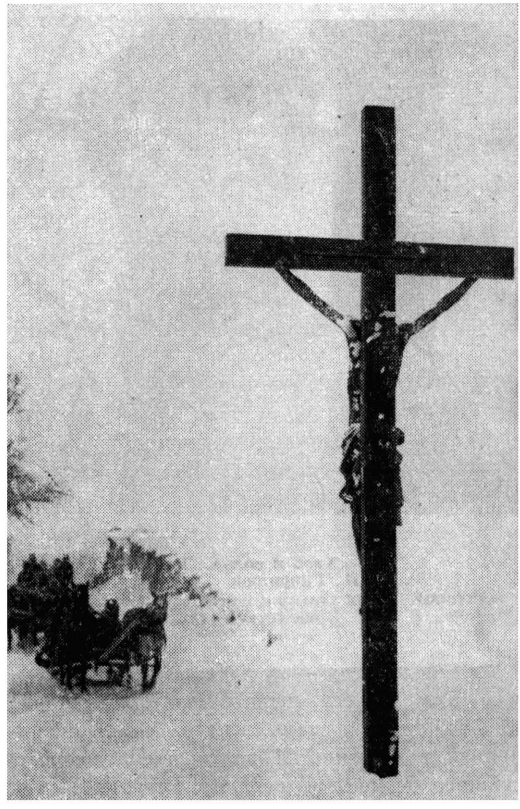
Взять на вооружение эту кинематографическую поэтику, приступая к экранизации такого крупномасштабного произведения, как «Хлеб и соль»,—значит предпринять перестройку всех художественных компонентов романа, пойти против его естественного течения.

На перестройку, впрочем, кинематографисты не отважились, но кинематографической поэтике остались верны, остановившись как раз на полпути, в самой опасной зоне — там, где встречаются диаметрально противоположные потоки.

Сверху вниз, от общего к частному. И снизу вверх, от индивидуального к общему.

Удержаться в этом мощном вихре стилистических противоречий трудно.

Авторы понимали всю сложность экранизации: простой арифметикой сюжетных купюр здесь не обойтись. И нужно было осуществить не простой «перевод на язык кино» (вещь загадочная, почти ирреальная, как вечный двигатель), а достичь вершин первоисточника какими-то иными средствами.



«Хлеб и соль»

С самого начала, еще до того, как появятся на экране титры, в фильме возникает нота высокого трагедийного звучания.

Как призраки, выступают из снежной белизны тени нищих повозок. Через минуту убогий крестьянский караван двинется в пургу, в Сибирь, в безнадежные поиски хлеба и справедливости. А пока проводы, тоскливые бабьи плачи — прощание с селом, с насиженным, теплым, хоть и голодным углом. И в туманном круженин плачущих лиц, в томительной суете расставания, в невнятице говора нам почудится, будто вся Украина, весь мир снялся со своих гнезд, чтобы побрести вслед

«Хлеб и соль». Левко — И. Гаврилюк

пую в неизвестное — не забрезжит ли где-нибудь отблеск крестьянского счастья.

...Обоз тянется вдаль, в глубь экрана, растворяясь в белизне. И долго видна посреди снежного безмолвия женская фигура, раскинувшая крылья рваной шали, и бесконечно долго звучат в наших ушах причитания женщины.

Пролог — камертон к фильму. Он настроит нас на щемяще острую ноту такой высоты и поэтической силы, до какой уже не сможет подняться, будем честными, сам фильм, сколько бы трагических кадров-страниц мы ни открыли в нем.

Пролог — заявка на большую социальную тему. И сам по себе — законченный, обобщенный образ. Потому что дальше начинается детализация, разработка.

Заключающий пролог план — длинный, статичный, графически лаконичный и выразительный, с его обнаженной метафоричностью — сразу вводит в мир уже знакомой нам поэтики.

Вот такое же стремление к картинной выразительности кадра, когда почти каждая деталь — символ, мы нередко встречали в украинских фильмах последних лет — в работах режиссеров С. Параджанова, Л. Осыки, Ю. Ильенко, операторов А. Антипенко и В. Калюты. Встречали и эту демонстративную остраненность от быта, и эту условность — не театральную, не живописную и не кинематографическую даже, а ту, что скорее сродни поэзии или музыке,— хотя бы в одном из самых ярких фильмов недавней поры, в «Белой птице с черной отметиной».

И вот теперь, в фильме Г. Кохана и Н. Макаренко, мы вновь замечаем еще не успевшие стать привычными черты этой знакомой поэтики.

Тщательно, почти по законам пантомимы выстроен пластический рисунок фильма. Драка соперников Романа и Левка сыграна и снята, как отточенный сценический этюд: тренированные тела молодых актеров движутся в какой-то сложной, но отчетливо уловимой системе ритмов, и сама эта драка, едва не утрачивая свой жестокий смысл, становится почти красивой в своей пластической законченности.

Изобразительная завершенность, замкнутость в рамках одного, не требующего монтажного развития кадра — эти столь, казалось бы, «антикинематографические» приемы встречались нам еще в «Тенях забытых предков» С. Параджанова, запомнились в работах одного из самых талантливых молодых операторов А. Антипенко. И вот они снова напоминают о себе в почерке Э. Плучика, оператора ленты «Хлеб и соль»: распростертая по экрану фигура убитого карателями Романа и силуэт колокола над ним — такой останется в нашей памяти мрачная графика одного из финальных кадров.

Фильм «Хлеб и соль» не стремится выйти на просторы вольной импровизации. Нет в нем «зашифрованности» языка и безбрежного буйства фантазии. И поэтика, к которой так тяготеют авторы, вступает в свои права лишь тогда, когда нужно выразить смятение чувств, субъективное состояние души в момент кризиса. Социального или нравственного.

Эпичность пролога, его суровая поэзия с должной «точностью попадания» вывели нас

на необходимый уровень: подлинной народной драмой дохнуло с экрана. Первый аккорд обещал симфонию, многотемную и масштабную.

Ее отзвуки вновь послышатся нам, когда яростно помчит Левко «красного петуха» в господскую экономию, и запылают стога, и тревожные сполохи озарят ночное небо.

Или в редком по выразительности и лаконизму кадре, когда стеной встанет, лицом к лицу с паном Стадницким, сельская громада.

В грозной тишине, когда вырастет из-за горизонта карательный отряд, приближаясь неотвратимо и бесконечно долго, как в кошмаре.

В символически условных кадрах финала, когда, как возмездие, как непокорный и непобедимый дух народа, поднимется с земли Марьян Поляруш, «саблей сеченный, нуждой иссушенный, трудом обожженный, вечный».

Именно в этих кадрах эпико-романтический стиль празднует свои «звездные минуты»: широта обобщения здесь естественна и необходима, пластическое совершенство «очищенного» в своей выразительности кадра не кажется нарочитым.

Однако как ни привлекательны эти вершины, не они доминируют в фильме.

Следовать не букве, но духу первоисточника — этот девиз звучит едва ли не каждый раз, когда предпринимается очередная экранизация. И каждый раз кинематографист встает перед необходимостью выработать более конкретные, «рабочие» принципы отбора драматургического материала для будущего фильма.

Именно на этом этапе, думается, и был допущен важный просчет создателями фильма «Хлеб и соль». Казалось бы, сама облюбованная ими манера киноповествования звала в гущу социальных пластов романа. Но в поисках «кинематографичности» авторы, пожалуй, чаще, чем следовало, предпочитают динамику внешнего действия движению внутреннему,

«Хлеб и соль». Мать Христины — М. Булгакова

эволюции характеров, диалектике социальных сил. Зрителям вроде бы нужна локальная интрига, да и фильм без любви как будто невозможен. Взяв запев мощно и чисто, авторы словно бы боятся сорвать голос, и широкое симфоническое течение фильма постепенно уступает место одной, вполне камерной теме.

В книге эта тема прорастает где-то в третьей, последней части. Соперничество Левка и Романа (у Стельмаха — Юрка) в их любви к Христине. Вечер, когда Левко отваживается насильно «сватать без сватов» свою Христинку. Печальная свадьба. Тяжкий груз украденного счастья. И история того, как оттаивает сердце Христины, побежденное мрачной, всепоглощающей и жертвенной любовью Левка.

Тема эта никак не выделялась в полифонии романа, равная в ряду равных. Выбор ее для построения сюжетной основы фильма кажется мне произвольным: не менее выразительной была бы, вероятно, история старой Чайчихи, потерявшей все на этом свете — все, кроме гордости и человеческого достоинства. Или одиссея деда Дуная с его неутомимыми поисками правды. Предполагать можно до бесконечности: острых конфликтов, ярких характеров в этом густонаселенном романе предостаточно. Беда лишь в том, что любой из них, взятый отдельно, уже не может претендовать на то открытие жизни народной, каким стал для читателей роман в целом.

Можно легко понять соображения авторов экранизации: хотелось избежать скороговорки, иллюстративности, «лучше меньше, да лучше» и т. д. Не исключено, что и сам по себе рассказ о трудной любви, «органично вплетенный в социальную ткань фильма» (см. аннотацию в сборнике «Новые фильмы»), мог бы взволновать нас самостоятельно, без ссылок на роман М. Стельмаха и его масштабность. Кто будет судить, скажем, «Иваново детство» А. Тарковского или «Тени забытых предков» С. Параджанова за то, что они не стремились стать прямыми эквивалентами литературным первоисточникам!

Но в нашем случае кинематографисты, повторяю, не были склонны далеко уходить от романа. Многие из сюжетных линий книги оставили свои следы в фильме. Мы найдем здесь и кулака Плачинду, и пана Стадницкого, и демократа Лисовского, и деда Дуная, но какие невосполнимые потери понесли эти герои! Нескольких кадров — много, эпизода, отведенного каждому из них, достаточно, чтобы схватить некие общие классовые черты; живая фактура характера, сложная диалектика взаимоотношений — все это исчезло бесследно. Само появление этих персонажей на экране кажется поэтому случайным и лишь тормозит течение фильма.

Более подробно развита линия, связанная с судьбой «вечного пахаря» Марьяна Полярыша. Точнее, даны узловые моменты этой судьбы, серия «стоп-кадров» из ленты, на демонстрацию которой не хватило времени.

Марьян, отправляющийся на поиски счастья.

Смерть жены.

Боль воспоминаний.

Возвращение в село.

Бунт.

Судьба, намеченная пунктиром. Высвечены какие-то фазы пути, вернее, их конечные пункты. Процесс развития характера оказался будто бы кинематографу не по силам. Время, скупое экранное время с каннибальской безжалостностью требует жертву за жертвой.

Даже «укрупненный» треугольник Христина — Левко — Роман, оставшись узнаваемым при первом рассмотрении, «на ощупь» оказывается сработанным из иного материала, менее благородного, чем в романе. Ушла хрупкая, патриархально целомудренная поэзия взаимоотношений. В этой интонации таилось субъективное начало повествования — авторский стиль, особенность взгляда на мир и людей. Материализовавшись на экране, любовь Романа и Христины стала более земной и, пожалуй, менее глубокой и цельной, а страсть Левко обрела черты скорее роковые. Сюжет, интрига выходят на первый план, и теперь история трудной любви разворачивается на экране параллельно с историей захвата крестьянами панской земли. Параллельно, а не внутри ее.

«Хлеб и соль».
Марьян — Л. Сердюк

За бортом оказалось все менее «киногеничное», но в высшей степени важное для понимания общественных процессов, происходивших в украинском селе. Отсюда фрагментарность темы борьбы мужика за землю, очевидная схематичность ее решения. Отсюда — внутренняя статичность многих эпизодов: это вновь «стоп-кадры» какой-то другой, не вошедшей в фильм ленты. Отсюда, наконец, поиски способа придать этим сценам бытовую характерность (введен дополнительный персонаж, дядька Иван, с единственной функцией — забавно соглашаться со всеми и в любых ситуациях повторять: «А я что говорил?»).

Авторы как будто спешат, обозначив «фон», вернуться на вполне «киногеничную» территорию к любовному треугольнику с его столь небанальным решением.

На этом плацдарме они вновь чувствуют себя уверенно. Максимально приближены к нам герои. Их портреты выписаны сочно, фактурно, увлеченно. Здесь лучшие актерские работы фильма. Здесь «раскованнее» фантазия режиссеров, смелее черпают они из щедрого источника излюбленной поэтики.

И вот это оказывается нерасчетливым.

Радостно вздрогнет и закружится целый мир, когда увидит Христина своего Романа.

Целый мир разорвется болезненно и странно в тот страшный миг, когда узнает Роман о бесчестной победе соперника.

А потом будет пронзительная тишина свадьбы, с ее ритмической контрастностью, с исступленной, отчаянной пляской. Свадьбы картинной, стилизованной, до отказа заряженной напряжением. И вновь нарочитая остраненность от быта, острота пластического рисунка, демонстративная условность столь излюбленной сейчас операторами украинской школы фронтальной композиции кадра. Теперь это уже не просто драма «насильственной свадьбы» в селе Медвин, но и трагедия вневременная, высокая и всеобъемлющая, апеллирующая к силам добра и зла, — трагедия обреченности, горечи эгоистического, украденного счастья.

Склонная к обобщениям поэтика здесь наконец почувствовала под ногами благоприятную почву и привела к результатам, которых, надо полагать, менее всего ожидали авторы фильма. Побочное, второстепенное стало главным содержанием картины, и точек соприкосновения с романом у нее до обидного мало.

Целиком в русле этой поэтики лежат и лучшие актерские достижения фильма. Вообще, последние годы обнаружили в украинском кинематографе интересную актерскую школу, подробное и серьезное исследование которой еще, по-видимому, впереди. Ее диапазон — от плотного сгустка очень локальных красок, от трагедийного «концентрата» характера (Марьян в исполнении Леся Сердюка — олицетворение безграничности крестьянского горя и—в финале—грозной силы народного мщения) до щедрой живописности, столь характерной для всех проявлений натуры неоднозначной, а главное, талантливой. О «ярких, могучих индивидуумах» писал в своем романе М. Стельмах. Именно таков Левко у Ивана Гаврилюка — попробуйте отвести ему сколько-нибудь определенное место в табели человеческих добродетелей! Темные силы необузданных страстей уживаются в нем с любовью возвышенной и самоотреченной. Из самой противоречивости своего героя актер извлек множество черт живых и достоверных, создав один из самых обаятельных характеров фильма.

Меньше повезло Роману. Метафоричность, возвышенную условность лирических сцен, решенных скорее операторскими и режиссерскими, чем актерскими средствами, исполнитель этой роли Алим Федоринский должен был как-то примирить с бытоподобием социальных сцен. Существовать сразу в столь разных стихиях равно убедительно и органично актер, естественно, не смог.

Неровность актерского исполнения — производное от стилистической неоднородности фильма.

●

Там, где роман силен своей способностью раскрыть в движении целого сложные переплетения человеческих судеб, — экранизация вступает с ним в неразрешимый конфликт. Фильм начинает лихорадить, бросать поминутно из одной стихии в другую. И вот уже кадры высокого обобщения соседствуют с бытовыми зарисовками, характеры масштабов социальных — с типами, увиденными взглядом художника-жанриста. Литература словно бы недвусмысленно напоминает кинематографу: как бы вольно ни обращались экранизаторы с произведением, есть в нем, так сказать, несущие конструкции и посягать на них по меньшей мере неосторожно.

Удачи и просчеты этого фильма оказались, таким образом, неожиданно важными: поэтическая система проверена «на изгиб», и теперь отчетливей видны ее сильные и слабые стороны.

Как всякая поэтическая система, она имеет свою «область эффективности». Мало что может соперничать с нею на ее законной территории. За определенными границами, однако, симпатичная нам поэтика становится, увы, беспомощной и неуклюжей.

Сравнительно узок (пока!) ее эмоциональный диапазон. Тенденция к обобщению (тоже пока!) столь безудержна, что один неверный шаг, и все — грохот, рвутся струны.

В ней есть великолепная возможность раскрыть в единой судьбе движение времени.

И существует более чем реальная опасность поднять до претенциозной глобальности частный случай, пусть даже и поучительный.

Треугольник Роман — Христина — Левко потому и занимает свое законное место на периферии романа М. Стельмаха, что для понимания социальной сути произведения он значит не так уж много. И сколь бы ни была интересной эта тема, она все-таки побочная.

В истории любви и соперничества было, однако, неотразимое обаяние «самоигрального» сюжета, и молодые режиссеры принялись разрабатывать его с максимализмом дебютантов, распределив силы неэкономно и, как видите, неосмотрительно. Эпизоды же, где нашли отражение социальные мотивы, правда, слишком многочисленны, чтобы быть просто «фоном», но тем не менее носят отпечаток скороговорки и иллюстративности. Досадуешь: раздвоенность мешает, она далека от органичности, скорее — странный симбиоз двух тем, не просто разных, но и решенных принципиально различными художественными средствами.

В лучших кадрах картины, где широта и мощь поэтического звучания оказались соответственными широте и масштабности изображенных явлений, Г. Кохан и Н. Макаренко обнаруживают интересные творческие потенции. Здесь проявляется сама природа их художественных пристрастий — им близок откровенно игровой кинематограф, не пытающийся притвориться ни хроникой, ни документом, не чурающийся стилизации и условности, живописности и броскости.

Там же, где берет верх соблазн «чистого самовыражения» и «демонстрации возможностей», где приходится ради этого идти напролом, мало считаясь с самим существом избранного материала, фильм становится эклектичным, обнаруживает черты вторичности и подражательности.

Поэтика, которую избрали молодые режиссеры, по-видимому, плодотворна и перспективна до тех пор, пока она не начинает претендовать на универсальность.

Пришла пора для самоограничения. Жесткого отбора средств и материала.

Теоретически это требование азбучно. На практике же — как мучительно долго приходится порой художнику искать достойного применения своим индивидуальным творческим склонностям и пристрастиям! Оспаривать его право на подобные пристрастия было бы нелепо — при этом теряют все и не выигрывает никто.

Так певец с редким диапазоном голоса испытывает хронический репертуарный голод. И пробует себя во всех областях, срываясь порою, пока не отыщет ту единственную, где зазвучит наконец этот уникальный голос в полную силу.

Бесплодность националистической идеи

Ю. Айхенвальд

«Мужское лето». Сценарий А. Юровского при участии С. Шальтяниса. Постановка М. Гедриса. Оператор А. Моцкус. Художник А. Ничюс. Композитор В. Юозапайтис. Звукооператор П. Липейка. Редактор З. Григорайтис. Литовская киностудия, 1971.

В ситуации жесткой и напряженной авторы ставят героя перед выбором. Выбором нравственным и, как окажется, выбором политическим.

Тяжело ранен «последний из банды Сокола». Он должен выжить — требует капитан МГБ.

— Раненый не должен дожить до допросов. Вместо лекарства нужно дать больному яд, — требует связанная с «лесовиками» Ядвига.

Выбирать предстоит доктору Абарюсу. Выбирать, как он предполагает, с позиций нравственных. Коллекционер средневековых латинских рукописей по медицине, интеллигентный сельский врач, он всегда стоял вне политики, не принимал участия в политической борьбе. Честность доктора не подлежит сомнению. Его аполитичность — тоже. Отказываясь убивать больного, он делает для себя, повторяем, выбор нравственный.

И все-таки... все-таки выбор этот не так прост: если доктор не даст больному яд,— пусть оставит его для себя, так говорит, уходя, Ядвига.

Доктор между двух огней. Он нервничает, не хочет даже осматривать раненого, оказавшегося в состоянии предсмертного шока...

Обстоятельства дают доктору неожиданную отсрочку. Сюжет киноповествования вдруг уводит нас в другую сторону — в лес, где доживает последние дни мир, контрастно противостоящий тому, в котором лечат больных, учат детей, надеются, любят; мы находимся среди сумрака лесной чащи, в подземных бункерах, темных и тесных, как волчьи норы. Среди людей, которые сами, как волки,— одичавшие, злобные, жестокие.

Оказывается, раненый, находясь в состоянии «стресса», бешеного взрыва жизненных сил (по мнению доктора, такое хоть и редко, но случается после тяжелого шока), оглушив стерегшего его солдата, бежал из сельской больнички в лес — в бандитский отряд Монаха.

Но может быть, раненый искусно притворялся? Или было пособничество со стороны доктора? Мы еще этого не знаем.

Так или иначе, в отряде Монаха, кадрового офицера старой литовской армии, появился новичок — Студент...

К судьбам Литвы в первые послевоенные годы, к драматическим страницам борьбы народной власти с остатками националистических банд литовский кинематограф обращается не впервые. И тема нового фильма М. Гедриса, и организация материала, и исполнители главных ролей — Ю. Будрайтис, Р. Адомайтис, Б. Бабкаускас — настойчиво возвращают нас к известной ленте В. Жалакявичуса «Никто не хотел умирать», так остро и необычно решавшей по сути те же социальные и моральные проблемы. Не раз на протяжении фильма вспомнится т а картина. Не потому ли прежде всего, что авторам «Мужского лета» не удалось пойти дальше в развитии темы (да они как будто и не ставили такой цели)? И с новой глубиной раскрыть социальные противоречия времени?

Но поставив этот вопрос, вернемся все же, следуя сюжету фильма, в сырой неприютный осенний лес, куда пробирался сквозь кордоны раненый, чтобы увидеться с вожаком отряда Монахом.

У входа в бункер новичка встретило тело самоубийцы — недвижное, как ствол сосны, на которой повесился этот очкарик, не выдержавший больше волчьей жизни. Люди в бункере устали и очерствели. «Проще убить пришельца, чем проверять, врет ли он», — так рассуждает приближенный Монаха — Дядя.

Почему же с этим не согласен Монах?

В исполнении А. Шурна Монах — человек достаточно сильный, чтобы много лет скитаться по лесам (действие фильма происходит в 1950 году), достаточно волевой, чтобы в этих условиях командовать, держать в повиновении людей и даже следить за собой, бриться каждый день, достаточно убежденный, чтобы не сдаваться. Он словно обожжен войной. Лицо его бледно, как маска. Глаза — холодны, жестки, непроницаемы. Сейчас о Монахе можно сказать строками Межелайтиса:

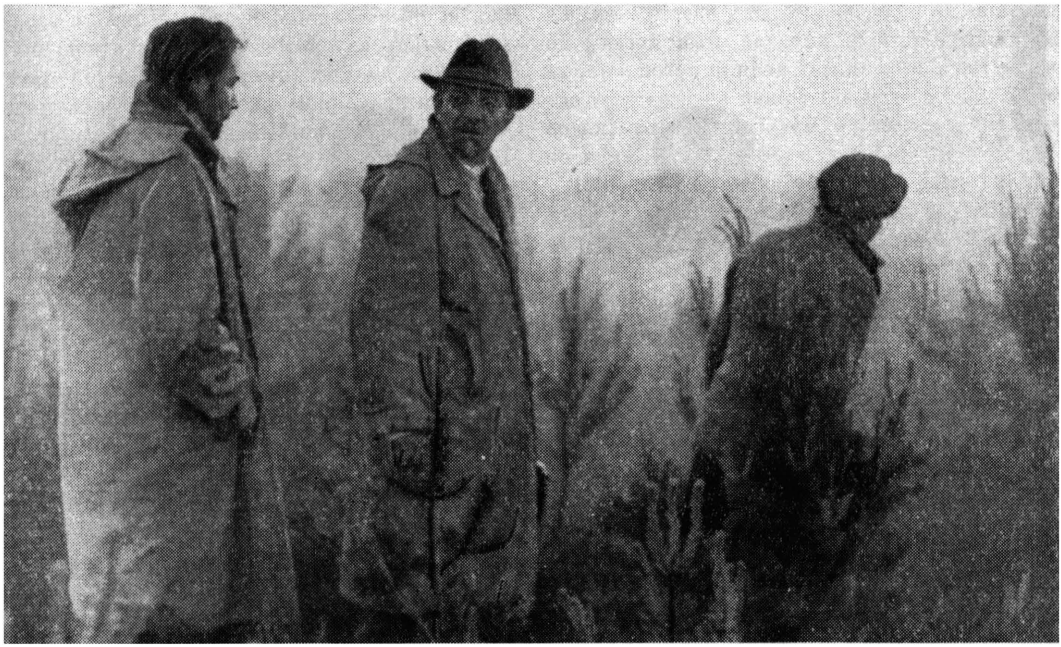
> Ничего не жаль — какого черта жалость!
> Ни к чему не тянет — ни к добру, ни к злу!

Монах всегда готов убить из предосторожности. Однако раненый беглец заинтересовал его. И не только любопытство удерживает его от недолгого приказа: сейчас, когда осталось только скитаться и отсиживаться, дорога всякая возможность занять, развлечь своих людей. Он будет выяснять, лжет Студент или нет, а они пусть наблюдают за «игрой»...

Так начинается психологический поединок Монаха и Студента. Да, есть в пришельце нечто такое, что привлекает к себе Монаха, вызывает его на откровенность, позволяет поверить свою тоску — ибо борьба уже безнадежна — тому, в ком он чувствует человеческую силу и цельность. Однако это не мешает ему испытывать Студента, устраивать очную ставку новичка с доктором, которого доставляют в бункер.

— Это он, — говорит доктор, едва взглянув на Студента.

А на экране — драматическая смена круп-



«Мужское лето». Доктор Абарюс — Б. Бабкаускас (в центре)

ных планов. Люди смотрят друг на друга, мы видим их глаза.

Глаза Монаха — напряженные, готовые уловить любое изменение лица собеседника.

Глаза доктора — внимательные, чуть растерянные, словно не понимающие чего-то.

Глаза пришельца — угрюмые, уверенные, спокойные. И вдруг — также крупным планом — трепет предательской жилки на щеке, который никому, кроме нас, не виден: Студент оброс бородой. Да, он силен, он умеет владеть собой, но ему, еще не оправившемуся от раны, нелегко дается это испытание: в руках доктора его жизнь и смерть.

Монах допытывается, куда же был ранен сбежавший из больницы пациент.

— Это он, он! — настаивает доктор.

Но почему возникли напряженность, драматичность момента?

Развитие сюжета уводит нас от ответов: теперь выбор предстоит сделать Студенту. Из уважения к учености пожилого врача, естественного для крестьянина, Дядя по дороге в бункер не завязал доктору глаза. А если доктор донесет? И Монах отдает приказ. Доктор уходит вдаль сквозь высокие заросли вместе с Дядей, спокойно и привычно поднимающим автомат, а вслед им отправляется Студент.

Студент тоже сделал выбор: он не позволил убить человека, от которого зависела его жизнь.

Зато у Монаха выбора как будто нет: он не может позволить своему подчиненному не выполнить приказ. В тот самый день, когда он окончательно поверил этому парню, выясняется, что необходимо убрать и его. В конце концов:

Ничего не жаль — какого черта жалость!
Ни к чему не тянет — ни к добру, ни к злу...

Томительно долгим кажется проход среди сосен. Сзади — Монах с пистолетом. Впереди — Студент. Он не пытается бежать, и Монах отлично понимает, в чем дело: смерть — все,

«Мужское лето». Аугустинас — Р. Адомайтис, Зигмас — Ю. Будрайтис

что осталось им обоим, и расстреливающему и жертве. Разница лишь в сроках гибели. Но страшна и бессмысленна эта мгновенная смерть в лесу. Лязгает оружие. Оборачивается Студент: «Вы не можете меня убить!»

Снова крупным планом глаза людей. Нечто похожее на любопытство мелькнуло во взгляде Монаха: этот парень находит смысл в том, чтобы жить... Живая вера осталась в этом человеке, который сейчас, на пороге смерти, бередит короткими, резкими фразами то, с чем Монах как будто давно сжился: положение безнадежно, мы раздавлены, но бессмысленно все, в том числе и это убийство.

— Надо уходить из леса. Надо жить во имя Литвы!

Сколько раз, должно быть, повторял Монах себе и другим это «во имя Литвы»! Но тут, в устах другого, оно теперь зазвучало иначе — не безнадежностью, а надеждой, не усталой верой в смерть, а юной верой в жизнь. И то немногое живое, что еще сохранилось в Монахе, рванулось навстречу надежде.

В их поединке Студент победил. Монах опустил пистолет.

Студенту, которого теперь в отряде стали звать Гуманистом, суждено будет вместе с бандитами напасть ночью на сельский клуб. С трудом удастся ему спасти от гибели комсомольцев и прежде всего молодую учительницу Алдону, так и не поверившую, что ее жених, лейтенант МГБ Зигмас Альсис, погиб. Здесь, во время ночного боя, все разъяснится, станет на свои места: раненый, «последний из банды Сокола» — Альгис Альсис умер от смертельной раны, а бежавший из больницы Студент, он же Гуманист — не Альгис, за которого себя выдавал, а Зигмас Альсис, лейтенант госбезопасности, жених Алдоны, брат-близнец умершего.

Как видим, «дуэли» Студента и Монаха отведено не малое место. Но, к сожалению, в ней не столько раскрывается л и ч н о с т ь

героя, противостоящего Монаху, чего можно было ожидать, следуя логике не только сюжета, но и драматургии фильма, сколько обнаруживается неизбежный проигрыш, окончательный крах Монаха. Монах целиком принадлежит националистической идее. А она бесплодна. Она может быть лишь орудием раздора, орудием войны, разрушения, но не созидания. Поэтому Монах и его сподвижники — люди обреченные, опустошенные, тонущие в том одиночестве, которое иссушает душу.

В своей политической и психологической характеристике национализма фильм занимает четкие позиции. Точка зрения авторов не просто ясна, она подчеркнута.

Может быть, поэтому сомнениям, душевному кризису вожака «лесовиков» уделено куда больше внимания, чем внутреннему состоянию Студента, попытке исследовать его характер, источник силы его мужества. И все-таки ждешь: не придет ли такой анализ позже, в дальнейшем развитии сюжета?

Теперь ведь ясно, какую сложную игру вел Зигмас, каким опасностям подвергался, с какими неимоверными трудностями, в том числе и психологическими, сталкивался. Но, зашифровав, на долгое время скрыв от зрителей его истинное лицо, авторы, по сути, скрыли и характер Альсиса, не дали герою четкой личной характеристики. В результате Ю. Будрайтис, исполняющий эту роль, оказался в положении весьма сложном: он должен вести картину, к е г о г е р о ю должно быть приковано зрительское сердце, а актер для этого не располагает арсеналом драматических средств, которые активно помогали бы созданию определенного характера.

Теперь, когда обнаружилось, кем был на самом деле Студент, ясно, перед каким выбором был поставлен доктор тогда, в бункере: уж он-то знал, что этот парень, как две капли воды похожий на того, раненного в живот, вовсе не он... А кто же?

Вот этого доктор не знал и не мог знать. Но он не хотел убивать. И потому внимательно вглядывался в Студента, чтобы сообразить, на каком плече у него повязка, и не ошибиться, указав место ранения. Доктор сделал свой выбор с позиций нравственных, но в ситуации, где «третьего не дано», где идет борьба классовая, выбор оказался и выбором политическим.

Небольшую по объему роль доктора Абарюса Б. Бабкаускас сыграл так, что образ не только интересен несколько необычным для актера психологическим рисунком, но, главное, значителен смыслом решения, поступком героя, который сохранил другому человеку жизнь, а самому доктору позволил подняться на новую ступень гражданского самосознания.

Привлекает в картине и работа Р. Адомайтиса. Его Аугустинас — образ, неожиданный для Адомайтиса. Неприметный, не очень решительный учитель сельской школы, работающий вместе с Алдоной и любящий ее глубоко, но безответно. Аугустинас видел, как человек Монаха спас Алдону в ту страшную ночь, и догадывался, что он, по-видимому, не просто один из «тех». Но кто? Так же как и доктор, он этого не знал. Однако когда после гибели Алдоны, убитой бандитами по дороге в город, на ее могилу пришел этот человек из леса, оборванный, безоружный, одинокий, Аугустинас распахнул перед ним ворота на кладбище, где стояли кресты, тонкие и высокие, словно сошедшие с картины Чурлёниса. Аугустинас сказал пришельцу, что мог бы убить его, но не станет этого делать: в сложной ситуации Аугустинас взял на себя ответственность за человека, потому что поверил его любви, его душевной силе.

Роль Аугустинаса — еще одно свидетельство богатых возможностей артиста, которые пока еще не раскрылись по-настоящему на экране — не встретился Адомайтис с киногероем поистине крупного масштаба. Не встретился — но должен встретиться.

Раскрыв «тайну» Альсиса, авторы фильма рассказывают о дальнейших событиях, с ним связанных, сюжет картины продолжает развиваться. Однако это уже как бы новая, чисто детективная лента. Проблематика фильма исчерпывает себя раньше, чем завершается

его сюжет. Исчерпывает в постановке вопроса, но не в его решении.

И снова невольно думаешь о другой картине, где стремительность действия, захватывающая напряженность событий не заслонили драматической истории семьи Локисов, великого смысла того нового, что властно входило в действительность, завоевывая свои права дорогой ценой человеческой жизни. В Локисах воплотились сила и надежда новой Советской Литвы, в них дышит «почва и судьба». Это прежде всего и придавало фильму «Никто не хотел умирать» подлинную значительность. К сожалению, «протагонисту» истории Зигмасу Альсису в фильме «Мужское лето» не хватает полноты психологических черт, отражающих устремления народа, за будущее которого он борется.

«Мужское лето» продемонстрировало профессиональные удачи, порадовало крепким актерским ансамблем, хотя и не продвинуло литовский кинематограф вперед в развитии поэтической стилистики, в режиссерской разработке тем и проблем, уже освоенных в предыдущих работах.

В двух измерениях

Э. Лындина

«Семеро сыновей моих» (по мотивам «Комсомольской поэмы» Самеда Вургуна). Сценарий Ю. Самедоглу. Постановка Т. Таги-заде. Оператор Р. Исмаилов. Художник Н. Зейналов. Композитор Х. Мираз-заде. Звукооператор В. Савин. Редактор И. Касумов. «Азербайджанфильм», 1970.

Самед Вургун не успел дописать свою «Комсомольскую поэму».

Остались фрагменты, тщательно собранные и изданные после смерти поэта.

Остались главы — акты незавершенной драмы в стихах и лирические отступления автора; скорбная история любви Умай и Джалала, в чем-то повторяющая драматическую фабулу «Ромео и Джульетты»; сатирические миниатюры — там, где речь идет о бывших властителях нефтеносного Баку; эпические описания сражений.

Вся эта сложная, разноликая цепь эпизодов, каждый из которых не сходен с другим, пусть и стоящим рядом, скреплена изнутри не просто точными сюжетными ходами или общими для всех эпизодов героями. Ощущение внутренней цельности неоконченной поэмы Самеда Вургуна создается прежде всего активным присутствием автора. Не только свидетеля и очевидца. Поэт возвращается к минувшему спустя многие годы, и его волнует не детальный пересказ событий недавнего прошлого. Он стремится передать раскаленную атмосферу тех лет. Грозовые раскаты едва ли не каждого дня той жизни. Голоса бурь, что так или иначе пронеслись над каждым из его героев. Осмысливая, оценивая прошлое, автор обращается и к друзьям своей юности и к их потомкам — так рождается многообразие стилистических форм, примененных в поэме Самедом Вургуном, его свобода в обращении со временем, неповторимость его ритмов и интонаций.

«Комсомольская поэма» — произведение откровенно романтическое. Вспоминает ли поэт о первой встрече Бахтияра, вожака комсомольцев, и любимой им Гюльзар, или подробно «протоколирует» одно из комсомольских собраний, где разбирается проступок Мирпаши, — всюду главенствует изначальная мысль автора о величии времени, величии подвига его героев, о тех высоких моральных критериях, которыми определяли они смысл своей жизни: «Я верю — будет долго жить творенье гордой чистоты, и ты в веках отметь, поэт, тех современников черты!»

Самеду Вургуну принципиально необходимы и важны и эта возвышенная интонация, и этот лирический пафос. В общей патетической тональности всего повествования, в сознательно приподнятой манере, в какой ведется рассказ, и заключен источник того органического единства, которым отмечены фрагменты неоконченной поэмы.

Авторы фильма «Семеро сыновей моих» — сценарист Ю. Самедоглу и режиссер Т. Таги-заде, обратившись к фрагментам поэмы, не могли остаться на той стадии ее развития, на которой смерть остановила руку поэта.

«Семеро сыновей моих». Умай — З. Исмайлова, Джалал — Э. Гасанов

Они стремились сообщить цельность своей киноверсии поэмы, искали способ создать произведение с активно развивающейся и целостной интригой, с четко обозначенными и последовательно проявленными характерами героев.

...Семеро комсомольцев приезжают в глухую азербайджанскую деревню Пейканлы, чтобы установить там Советскую власть и уберечь население от зверских нападений банды Герай-бека, местного богача, скрывающегося в горах со своим отрядом.

С трудом сплачивают они вокруг себя жителей Пейканлы, убеждают их засеять земли, навсегда отторгнутые революцией у Герай-бека.

Но о том, что революция уже победила, знают пока только они, ее посланцы. Отсюда — тот накал борьбы, в которой Герай-бек идет на все, чтобы сохранить власть над односельчанами, а они еще не решаются поверить в конец старого бесправия, боятся открыто встать на сторону семерых пришельцев.

Шестеро из них гибнут в схватке с бандой Герай-бека, но и смертью своей они утверждают дело, которому радостно и вольно посвятили себя,— дело освобождения родной земли.

Такова сюжетная канва, основные коллизии картины «Семеро сыновей моих», созданной, как значится в титрах, «по мотивам «Комсомольской поэмы» Самеда Вургуна».

Но если в «Поэме» постоянно ощутимо присутствие автора, и в строфах ее все время слышится его насыщенный страстью, по-особому взволнованный голос, в каждой строке открывается его восприятие мира, то в фильме вургуновские интонации слышатся не всегда. О том, что в основе экранного повествования лежит его поэма, свидетельствуют далеко не все образы и не все сцены, оживающие в фильме.

Наиболее созвучны авторской манере первые кадры. В тревожной дымке вдали от нас возникают семь строгих силуэтов — семь стройных всадников. Спускается ночь, под покровом которой не сразу отличишь врага от друга, а всадники все продолжают свой путь сквозь подстерегающие их опасности...

Созвучна «Комсомольской поэме», ее эмоциональному настрою и экранная история Умай и Джалала, ставшая возможной только в той атмосфере чистоты, веры, в которой живет маленький революционный отряд.

Это повесть о юноше и девушке, с детства любящих друг друга. Но если они не могут существовать порознь, то и соединиться тоже не могут. Комсомолец Джалал навеки порвал со своей богатой семьей и не мыслит иной жизни, чем нынешняя, полная борьбы и опасностей. Умай — покорная дочь заклятого врага советского строя Герай-бека. Для него, для всего того уходящего мира, который

стремится удержать на старых устоях Герай, любовь Умай и Джалала не меньшее зло, чем отобранные у богачей земли, на которых уже колосятся новые всходы.

Гибнет обманутый врагами Джалал, хотевший освободить свою Умай. И Умай, прежде боявшаяся поднять глаза, не смевшая даже в мыслях ослушаться отца, теперь требует его смерти. Не для того только, чтобы отомстить. А чтобы освободиться для восприятия новой правды, новой справедливости. Так страшно убийство Джалала Герай-беком, так велико потрясение, пережитое ею, что рушатся все прежние нравственные представления девушки. Кинематографисты смело, неожиданно (заостряя вариант Самеда Вургуна) решают сцену встречи Умай и Бахтияра, который считает Умай виновной в гибели его друга Джалала. Разъяренный Бахтияр обрушивает на Умай удары плетью, и девушка покорно принимает их. Только потом, позже попросит она пришедшего в себя после гневной вспышки Бахтияра убить отца, Герай-бека. Умай говорит об этом с тем спокойствием, которое приходит к человеку, окончательно выбравшему единственно верное для себя решение. Слом резок, но внутренне оправдан, и молодая актриса Земфира Исмайлова точно очерчивает рубеж, через который впервые смогла переступить ее Умай.

Во многом близок поэтике Вургуна и характер Герай-бека, его одержимость, его клокочущая ненависть, и где-то в глубинах души осознание собственного бессилия, которое делает врага еще яростней, еще одержимей.

Поэма Самеда Вургуна заканчивается смертью Герай-бека, тело которого поглощают воды Куры. Затравленный волк, он ненавидит и проклинает себя и лишь к дочери взывает о прощении. Давит груз преступлений и лжи, и Герай-бек невольно задумывается над тем, что происходит в мире, как будто начинает осознавать высокий справедливый смысл того, против чего он боролся. Это по-своему и завершало незавершенную поэму...

Актер Гасанага Турабов в роли Герай-бека стремится к созданию крупного, сильного характера. Он видит в Герай-беке личность властную, человека, привыкшего жить по своим законам, никем и ничем не ограниченным, но неожиданно столкнувшегося с миром, ему внутренне противопоказанным, чистым, молодым. И Герай-бек мечется в отчаянии, безнадежная злоба, ненависть ко всему и всем захлестывает его.

Гасанага Турабов несколько форсирует эти чувства героя, что порой толкает исполнителя к излишне театрализованным решениям. Но зато неуемная страстность помогает актеру отлично сыграть один из труднейших эпизодов — смерть Герай-бека. Герай-бек понимает, что все жизненные опоры рухнули, что они невосстановимы. И смерть от собственной руки кажется ему единственно достойным исходом: он направляет дуло пистолета себе в лицо, не дрогнув, не размышляя...

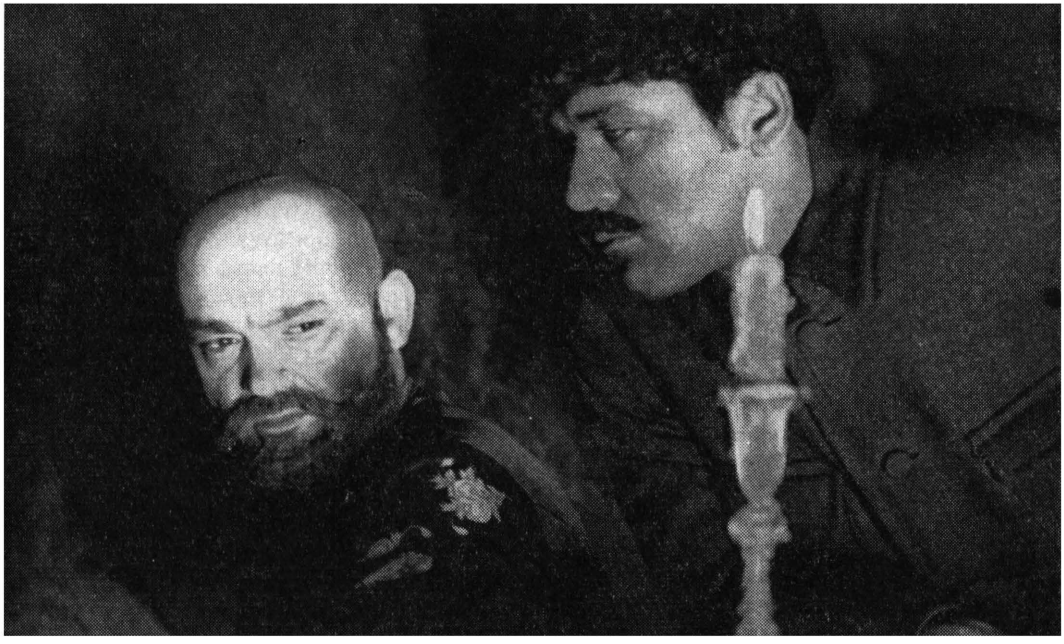
Мы назвали те стилевые, духовные связи с поэмой С. Вургуна, которые сохранились в фильме. Но есть в нем и места, где поэт потерялся, что обеднило, несколько обезличило стилистику картины, поставив ее тем самым «в ряд других».

Упрек в адрес создателей ленты — немалый, и делается он не для того только, чтобы подчеркнуть просчеты фильма, а чтобы привлечь внимание к важной п р о б л е м е а в т о р а, которая нередко словно бы обходится в практике экранизаций. В результате чего и получают жизнь произведения, утратившие по пути к экрану первоначальное художественное своеобразие и так и не сумевшие приобрести свое, новое.

Что безусловно удалось авторам фильма — это коллективный портрет семерых комсомольцев, людей, которых Самед Вургун называл «сказочными». Парни такие, какие они есть,— вспыльчивые, резкие, далеко не всегда успевшие до конца осознать суть происходящего вокруг.

Разные характеры героев прочно объединены общим пониманием смысла борьбы. Это принципиально в картине — ощущение цельности маленькой группы комсомольцев.

В поэме Самеда Вургуна конкретнее других выписаны Бахтияр, Джалал и Мирпаша. Что же до остальных, то не все даже названы по



«Семеро сыновей моих». Герай-бек — Г. Турабов (слева)

именам, составляя скорее фон и как бы продолжая собой характер Бахтияра, пламенного и страстного их вожака.

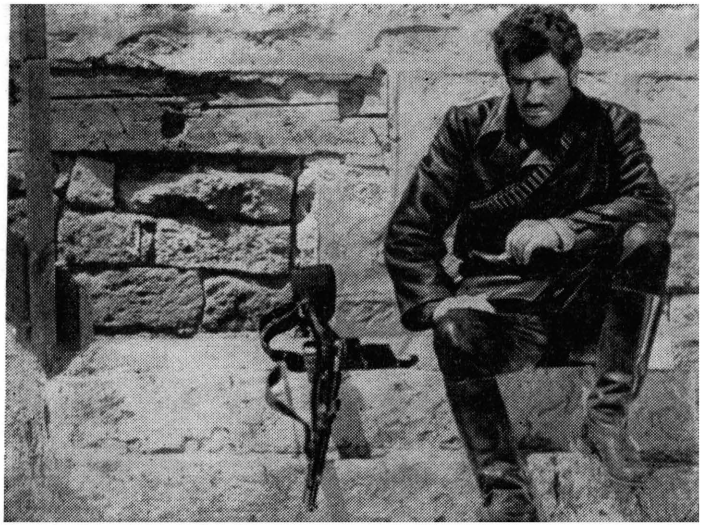
В центре внимания авторов картины не только Бахтияр, которого Гасан Мамедов играет темпераментно, увлеченно, выделяя, как черту определяющую, революционный порыв героя. Равно интересны и другие: из индивидуальностей слагается коллектив боевого отряда. Для сценариста и режиссера значим каждый из семерых. Важен каждый характер, ибо вожаку комсомольцев не просто добиться единства разных темпераментов, привычек, порою — взглядов.

Среди бойцов — деревенский парень Мирпаша (Эльчин Мамедов). Революция, как и для его товарищей, — суть и смысл его жизни, но для Мирпаши существуют только две краски в восприятии мира — красная и белая. Мир резко разграничен на два лагеря.

Революция отделила церковь от государства. Реакция Мирпаши немедленна — он... привязывает пса к мечети, нисколько не задумываясь о последствиях своего мальчишеского, оскорбительного для верующих поступка. Таковы его представления о борьбе «любыми методами».

Среди бойцов и влюбленный в театр Касум (Абдул Махмудов), трогательный в этой своей влюбленности, погруженный в постоянные мечты и разговоры о сцене, о роли искусства, кажущегося ему главной силой в преобразовании мира. Но как яростно сражается этот хрупкий человек в последней схватке с Герай-беком, как меняется весь его облик — приходят энергия, стремительность, мгновенность реакций.

В том же отряде борется и Газанфар (Шазмар Алекперов). Он схож с Мирпашой в категоричности решений, но лишен мальчишеского задора своего товарища, куда более суровый и ожесточенный, чем тот. Ожесточенность Газанфара (отзвук какой-то пережитой в прошлом драмы) заставляет его считать, что только



«Семеро сыновей моих». Бахтияр — Г. Мамедов

выстрел в лицо врага — единственный способ борьбы, достойный революционера.

Джалал (Энвер Гасанов) — влюбленный и поэт — живет в мире своих стихов и своей любви. Ему нелегко согласовать этот мир с суровой и трагической реальностью. Ему недостает строгой трезвости взгляда. И он гибнет от пули Герай-бека, добровольно приняв смерть во имя любви.

Семеро героев приходят в картину, и авторы сумели найти для каждого характера особое звучание, выделить в каждом свою тему, свою внутреннюю мелодию, чтобы позже гармонически соединить эти мелодии в общей.

Поэма Самеда Вургуна на первый взгляд лишена крепкого сюжетосложения, четко обозначенной драматической интриги, но кинематографисты и в ее незавершенных очертаниях улавливают напряженность действия, живую устремленность рассказа поэта о минувшем и отсюда пытаются строить свой фильм как остро действенный.

Следуя литературной первооснове, основным конфликтом фильма авторы избирают столкновение семерых комсомольцев с бандой Герай-бека. Но именно здесь кинематографисты оказались в плену традиционных поверхностных решений, когда скороговорка и общие места подменяют глубокое осмысление материала, когда стандартные погони и схватки перемещаются в центр действия.

Чистота, вера, бескорыстие комсомольцев — прямой мостик к контакту с народом, с жителями Пейканлы, поначалу встретивших революционный отряд плотно закрытыми окнами, глухим тревожным молчанием людей. Семерым предстоит прорвать кольцо недоверия, страха, отчужденности. Они придут к этому, но более всего волей авторов. Убедительных художественных подтверждений закономерности их нравственной, идейной победы фильм, к сожалению, не дает.

Что заставило крестьян поверить семерым героям? Решиться засеять земли могущественного Герай-бека? Прийти на комсомольский спектакль? Наконец, присоединиться к комсомольцам во время схватки с Герай-беком? В картине нет тому объяснений. Нет, в сущности, и борьбы за души людей, которая в финале сомкнула ряды комсомольцев и декхан и привела в отряд Бахтияра новых бойцов, заменивших его павших друзей.

Единственная серьезная сцена, говорящая о трудном пути комсомольцев к взаимопониманию с крестьянами,—это объяснение Бахтияра и Мирпаши после бессмысленного озорст-

ва Мирпаши в мечети да суд товарищей над провинившимся Мирпашой.

Всего этого, конечно, недостаточно и ведет к обеднению в решении главного конфликта. Историческая обреченность Герай-бека выглядела бы убедительнее, если бы авторы показали в картине приход крестьян к осознанному союзу с комсомольцами как единственно возможный для них путь к свободе. Органичней был бы тогда и финал фильма, когда оставшийся в живых (один — из семерых комсомольцев!) Бахтияр получает новый приказ — новое задание. Снова ему предстоит борьба в глухой деревне, подобной Пейканлы. Предстоят бои. Предстоит долгая дорога в будущее, в легенду, которой уже овеяны имена его погибших товарищей.

«Семеро сыновей моих» в своих удачах и потерях не стоят особняком. За последнее время появился ряд фильмов, обращенных к революционному прошлому страны («Конец атамана», «Красные пески» и другие), связанных не просто тематической общностью, но и настойчивым стремлением авторов подчеркнуть романтику борьбы, увлечь острой сюжетной интригой. Но заметим, что авторы всех этих картин добиваются успеха там, где динамичность действия, обостренность сюжета не становятся самоцелью, а способствуют раскрытию характеров, «работают» на основную идею. И проигрывают в тех случаях, когда скользят по уже сложившимся штампам, следуют представлениям банальным и поверхностным, не пытаясь найти свои, новые, продиктованные характером именно этого материала решения.

В фильме «Семеро сыновей моих» есть и достоинства и недостатки фильмов такого рода. И все же, думается, он привлечет зрителей к своим героям, заразит пафосом активной борьбы. И тем самым свяжет день вчерашний с днем нынешним, поможет проложить путь от героев прошлого к их сегодняшним ровесникам.

Трудно ставить Чехова...

А. Свободин

«Ч а й к а». По пьесе А. П. Чехова. Сценарий и постановка Ю. Карасика. Оператор М. Суслов. Художник Б. Бланк. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Л. Беневольская. Редактор Н. Скуйбина. «Мосфильм», 1971.

Когда читаешь историю «Чайки» — отклики на спектакли, рецензии, статьи, монографии о постановках русских и зарубежных театров, — возникает странное чувство некоей тайны. На первый взгляд, словно бы соревнуются неудачи. История театра последних семидесяти лет не хранит свидетельств о постановке, признанной современниками равной пьесе, которую вскоре же после ее появления назвали «еретически-гениальной». Ведь если пойти несколько дальше хрестоматийных сведений о легендарном реванше «Чайки» за поражение, нанесенное ей первой постановкой в Александринском театре в 1896 году, реванше, который состоялся в только что родившемся Художественном театре в 1898 году, то картина предстает более сложная. «Чайка» хотя и имела на сцене молодого театра огромный, исторического значения успех, но ставилась недолго; да и Чехов, как известно, увидев спектакль, не высказал ему совершенного одобрения.

Как будто бы так и шло: то не удавался ансамбль, то не удавалась Нина Заречная.

Московские театральные сезоны последних лет принесли три «Чайки». Во МХАТе, в Театре имени Ленинского комсомола, в «Современнике». Как будто бы снова не возникло завершенной гармонии. Но от этих спектаклей, в том числе и от тех, с которыми никак не можешь согласиться, остается твердое впечатление, что каждого из режиссеров подняла на постановку полемическая жажда по-своему показать, как соединить чеховскую пьесу с сегодняшними людьми, ритмом их жизни, заботами, идеалами...

Нет, это не было соревнование «неудач»! Это скорее был диспут философий, в которых каждый серьезный художник, ставя пьесу, был одержим одной страстью — в предложенной Чеховым художественной анатомии современного ему общества высветлить темы, которые по тем или иным причинам должны особенно волновать наших современников, но добиться полного успеха на этом пути пока не удалось никому. Так, «Чайка» остается неисчерпаемой и этой неисчерпаемостью своей все более похожей на «Гамлета». И уже не кажется крамольной мысль, что «Чайка» — это «Гамлет» русского театра! Чехов все еще не позади у нас, а впереди!

Впрочем, эти мысли были высказаны не сегодня.

«Чехов — неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы». И первый режиссер «Чайки» в Художественном театре предупредил всех последующих ее режиссеров: «Пьесы Чехова не обнаруживают сразу своей поэтической значительности. Прочтя их, говоришь себе: «Хорошо, но... ничего особенного... Знакомо... правдиво... но не ново...»

Он не давал рецептов, но оставил один завет: ищите новый подход к Чехову! Всегда, в каждое время — новый.

«Чайка» не давалась в руки легко, ее нельзя было «решить» уверенным профессиональным «навалом», применением испытанных средств. Она мстила, оборачиваясь той самой «обыденщиной», о которой писал Станиславский. Знатоки «высшей математики», алгебры искусства, не говоря уж о ремесленниках, отступали, посрамленные. Но и они в свою очередь мстили «Чайке», распространяя в театральном мире похожую на сплетню легенду о ее несценичности.

Эта легенда в актерской и режиссерской среде ходит и поныне, являясь еще одним «своеобразным» подтверждением необычайной трудности постановки этой пьесы.

В сущности, есть как бы две истории чеховской драматургии. Одна — это история непрерывного углубления в нее, история открытий и откровений, неудач, иные из которых стóят побед, и побед, оказавшихся все-таки неудачами или полуудачами. Одним словом, — это история приближения к нам Чехова-драматурга, Чехова-провидца. Но ее сопровождает другая история — история означенной легенды, «история» ниспровержений Чехова, распространения сказаний о его «несценичности».

И независимо даже от воли постановщика каждый спектакль «Чайки» с неизбежностью отвечает на вопрос: на какую из этих двух историй он работает.

●

Фильм Ю. Карасика начинается динамично. Камера, панорамируя от крупного плана до среднего, показывает быстро идущих по берегу озера Машу и Медведенко.

Короткие реплики. Какое-то напряжение в разговоре. Мы понимаем — нам приоткрыли происходящее как бы с полуслова, здесь, на берегу озера, в маленьком имении у ж е что-то произошло. Маша (актриса В. Теличкина) отвечает невпопад, ее занимает что-то иное. Но реплики уже кончились, они подходят к озеру, к строящейся здесь сцене. Треплев их прогоняет — рано еще! Они уходят, и вот уже озера нет. Действие переносится в комнату Кости (в этой роли — актер В. Четвериков).

Костя возится с занавесом. На стене его комнаты какой-то декоративный вызывающий рисунок, то и дело занимающий экран. Сорин лежит на кровати. Племянник подходит к нему и говорит: «Только бы Заречная не опоздала, а то пропадет весь эффект...» Тут закрадывается в нас первое маленькое сомнение, нет, не сомнение даже, так, заметка, что зритель, не читавший пьесы, не поймет, какого именно эффекта, зависящего от времени прихода Заречной, ожидает Треплев. Но эта заметка тотчас же и улетучивается, разговор продолжается. Треплев уже ругает современный театр, с раздражением говорит о своей матери, замечая, правда, что, может быть,

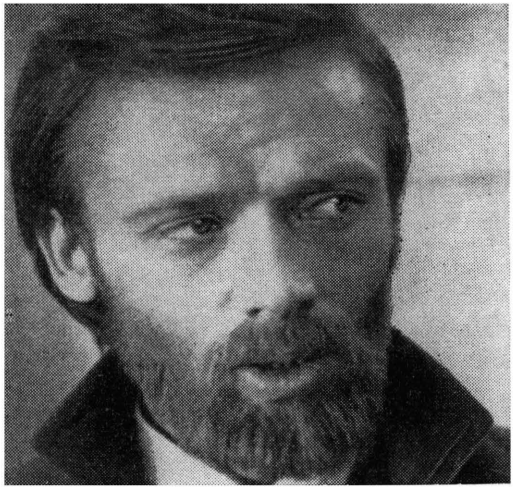
«Чайка»

это и нехорошо — «не знаю, может быть, это во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного...» Тут возникает еще какое-то неудобство, но мы даже не успеваем сообразить, какое. Сорин (Н. Плотников) говорит, как он любит литераторов, но Костя прислушался: «Это она!» И в комнату стремительно входит Нина (Л. Савельева). Снова быстрый разговор, снова во весь экран крупные лица героев и рисунок на стене. Нина говорит, что надо скорее начинать, что ее отец и его жена боятся пускать ее сюда, «боятся, как бы я не пошла в актрисы... Мое сердце полно вами...» И у нас опять возникает какое-то неудобство, но и оно уходит — реплики быстры, взвинчены. Молодые люди обнимаются. И Нина уже ругает пьесу того, кем полно ее сердце... Но уже идут по дорожке к озеру обитатели имения. Управляющий Шамраев (А. Джигарханян) вспоминает, как на ярмарке в Полтаве играл комик Пал Семеныч Чадин, все садятся на принесенные с собою стулья, доктор Дорн (Е. Копелян) говорит свое мнение о современных актерах, перед занавесом появляется Треплев, предлагающий собравшимся вообразить, что они заснули. Аркадина (А. Демидова) говорит: «Пусть, мы все спим»,— и спектакль начинается...

С начала фильма прошло менее десяти минут. Пока еще ничего не произошло, режиссер проходит экспозицию ускоренным темпом, полагая, что главные события впереди, и приглашая нас не задерживаться.

●

Ни одна из формул экранизации классических произведений не может стать абсолютом. Ни та, которая утверждает, что кино-



«Чайка». Треплев — В. Четвериков

фильм — самостоятельное произведение независимого искусства, ни та, которая считает его лишь кинематографическим парафразом литературного оригинала. Можно вывести какое-нибудь срединное правило, но и оно вряд ли будет годиться на все случаи. Успех может быть достигнут по любой формуле. Кажется, уже все признали, что фильм не может быть адекватным прозе и даже пьесе, рассчитанной на условия живого театра и на иную продолжительность. Глупо требовать, чтобы фильм был равновелик своему знаменитому оригиналу. Единственно, чему фильм должен соответствовать,— это его духу, его идее, поэтике. Соответствие может быть достигнуто разными средствами, в том числе и неожиданными, как будто бы совсем далекими от оригинала.

Язык киноискусства не язык прозы и даже не язык пьесы. Одну фразу романа или драмы можно произнести с экрана, другую разыграть в длительной сцене, третью перевести на монтаж «наплывов», ассоциативных кадров, всевозможных зримых ретроспекций. Язык современного кино богат — все зависит от художественной интуиции и вкуса создателей фильма, от цели, которую они себе поставили.

Как художники кино они должны быть совершенно свободны, но их свобода — в этом случае поистине осознанная ими необходимость передать дух подлинника, то, что не потеряло в нем своей актуальности...

Когда с первых кадров «Чайки» пошел бег крупных планов под энергичный и быстрый диалог, когда семь с половиной страниц пьесы прошли за десять минут, когда то, что в театре выглядит обычно неторопливым и внешне обыденным (ничего особенного — скучающие дачники собираются смотреть любительский спектакль!), в фильме обрело вдруг ритм чрезвычайного происшествия, мы не были шокированы этим, понимая, что это кинематограф. Но потом, когда темп фильма, замедлившись, выровнялся и речь героев стала размеренно неторопливой, а незамысловатый сюжет пошел своим чередом, стало вдруг очевидным, что из атмосферы начала как-то странным образом ничего не сохранилось.

Что же все-таки произошло за те десять минут? «Ничего особенного»? «Правдиво»? Да, как будто. «Не ново»? Да, знаете ли, не ново! Неужели за обыденностью начала так ничего и не просматривалось?

И мы вновь обратились к началу!

●

Вчитаемся в сценарий этих первых десяти минут.

Первое неудобство, как вы помните, возникло в тот самый момент, когда Треплев сказал дяде, что от опоздания Нины может пропасть весь эффект...

Конечно, реплики в фильме могут быть сокращены — мы отнюдь не за то, чтобы превращать классиков в подобие «секты неприкасаемых». Конечно, действие может быть перенесено в другое место (у Чехова весь этот разговор происходит у озера, в фильме — в комнате).

Но посмотрим, ч т о сокращается...

У Чехова:

«Т р е п л е в (*окидывая взглядом эстраду*).

Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна.

С о р и н. Великолепно.

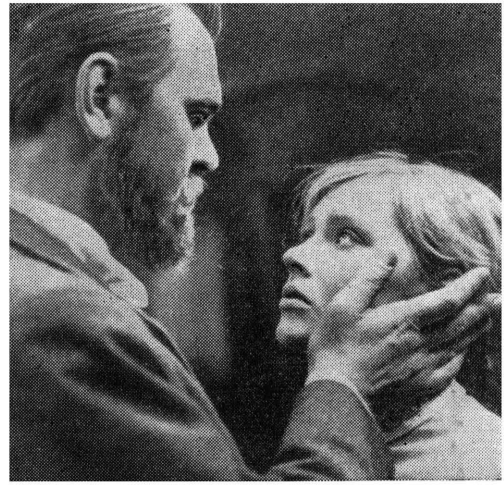
Т р е п л е в. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы ей уж быть...»

Видите, оказывается, в чем дело. Понимаете теперь, какого эффекта ожидает Треплев. Нина может опоздать к восходу луны. В фильме это остается непонятным. Но первая декларация Константина Треплева о принципах своего театра имеет важнейшее значение. Тут завязывается эстетический, и д е й н ы й конфликт между Костей и его матерью. Оставляем сейчас в стороне историческую ценность принципов самого Треплева, но в пьесе, оконченной в 1896 году, они, эти принципы, противопоставленные театру нафталинных мелодрам, в которых блистает Аркадина, и есть та борьба нового со старым, которую обязан заметить любой постановщик «Чайки». Не говорим уж о том, что принципы Треплева в жизни русской сцены не исчезают, а просматриваются потом и в так называемой «символической» линии Художественного театра — в том числе в «Синей птице» и в «Жизни Человека»...

Так можно ли сокращать первое объяснение Треплевым своей эстетики?! Ведь это все равно что в «Гамлете» сокращать «сцену с актерами», полагая, что они нужны принцу лишь для того, чтобы устроить «мышеловку»! Тогда становятся бессодержательными выкриками мальчишки требования Треплевым «новых форм».

С этого начинается в фильме небрежение к духовному, эстетическому миру Треплева. Треплева обрывают, когда он хочет сказать свое «я верую», изложить свою программу. Ах, какое это имеет значение, словно бы говорит экран, неудачник, декадент... несчастная любовь — вот в чем дело!

А уж когда начинается треплевская пьеса и звучит первый монолог — «Люди, львы, орлы и куропатки...»,— то к нему относятся, как к набору слов, долженствующему лишь показать, какая бездарь этот Треплев и какую чушь он написал.



«Чайка». Тригорин — Ю. Яковлев, Нина Заречная — Л. Савельева

Едва только Нина произнесла первую фразу, Аркадина тут же заявляет свое — «это что-то декадентское» (оказываясь, кстати, куда более нетактичной по отношению к сыну, чем это есть на самом деле).

Если у Треплева, сиречь у Чехова: «Уже тысячи веков, как земля...», то с экрана: «В о т уже тысяча веков...» Пусть будет одна тысяча, пусть будет это «вот» — мы не придираемся, а лишь демонстрируем безразличие к тексту бедного Кости.

Если у него: «Тела живых существ исчезли в прахе и вечная материя о б р а т и л а их в камни, в воду...» (разрядка моя.— *А. С.*), то с экрана: «И вечная материя обратилась в камни, в воду...» Какая разница — обратила, обратилась... Подумаешь, писатель!

Если у Треплева, сиречь у Чехова: «...и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь», то с экрана: «...каждую жизнь я вновь переживаю в самой себе». У Треплева полу-

чаются белые стихи, но какая разница — надо скорее с этим покончить, не в этом дело. И вот уже Аркадина за кадром спрашивает: «серой пахнет... это так надо?» (у Чехова вместо «надо» — «нужно», в стилистике устной речи конца прошлого века, но, как говорится, не до этого).

У Треплева, по его замыслу, серой запахло в самом конце монолога, когда после указанной им паузы «на фоне озера показываются две красные точки», то есть приближается дьявол. Но поскольку совершенно очевидно, что вся треплевская пьеса для авторов фильма ничего не стоит, то и безразлично, когда запахнет серой.

И непонятно становится нам, смотрящим фильм сегодня, почему самый чуткий, умный и благородный человек «Чайки» доктор Дорн вполне серьезно сказал автору: «Константин Гаврилович, мне ваша пьеса чрезвычайно понравилась», — и дал ей серьезную, хотя и краткую характеристику...

Второе неудобство, напомним, возникло в тот момент, когда Треплев, заговорив о необходимости новых форм театра, внезапно перешел на свои отношения с матерью (это давно его мучит): «Я люблю свою мать, сильно люблю, но она ведет бестолковую жизнь. Вечно носится с этим беллетристом. Не знаю, может быть (разрядка моя.— *А. С.*), во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного, но иногда мне бывает жаль, что у меня мать известная актриса». Так с экрана.

А как у Чехова? А вот как: «Я люблю мать, сильно люблю; но она ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя ее постоянно треплют в газетах,— и это меня утомляет. Иногда же просто (разрядка моя.— *А. С.*) во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного; бывает жаль, что у меня мать известная актриса...»

То, что на экране опущены слова насчет газет,— естественное сокращение текста. Можно не заметить появившихся словечек «свою», «мне» (на экране уточняют, что сын любит именно мать). Но в пьесе-то здесь ясно слышится мотив самоосуждения Треплева: «Иногда же просто во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного». Ему неприятно осуждать свою мать. На экране— приятно: «Не знаю, может быть, во мне говорит эгоизм...»— и так далее. Фраза построена так, что из нее явствует твердая уверенность Треплева в своем праве осуждать Аркадину. А слово «иногда» отнесено дальше — «иногда бывает жаль»...

Это уже не простые сокращения. Здесь-то и происходит малозаметное, но очень определенное смещение тончайших нюансов характера Треплева. Он уже выглядит менее интеллигентным, более черствым. А ведь отношение Треплева к матери трагично потому, что он очень хочет любить свою мать и пользуется любой возможностью сказать о ней что-нибудь хорошее, что-нибудь в ее пользу. В одной из опущенных фраз он, например, вспоминал, что она хорошо ухаживает за больными. А от этой фразы потянулась нить к тому самому месту, когда раненый Костя попросит мать перевязать ему голову: «Ты это хорошо делаешь». А ведь параллельно этим, уже существенным изменениям все как-то упрощается и опрощается, и незаметно на экране растет счет в пользу той самой «обыденщины», о которой говорил Станиславский, напоминая, что эта обыденщина — не Чехов, а только первый, наружный пласт в его пьесах.

А третье «неудобство» возникло, когда впервые появилась на экране Нина Заречная. «Это она!» — восклицает Костя, Нина входит в комнату и спрашивает: «Я не опоздала?» «Конечно, нет!» — отвечает Костя. Это такое сегодняшнее: конечно, нет! — заставило насторожиться.

Вот как у Чехова:

«Треплев (*прислушивается*). Я слышу шаги... (*Обнимает дядю.*) Я без нее жить не могу... Даже звук ее шагов прекрасен... Я счастлив безумно. (*Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит.*) Волшебница, мечта моя...

Нина (*взволнованно*). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Треплев (*целуя ее руки*). Нет, нет, нет...».

Произошло не просто сжатие текста. Из него уходит поэзия! Трудно объяснить, почему

«Чайка». Полина Андреевна — С. Павлова, Сорин — Н. Плотников, Маша — В. Телечкина, Дорн — Е. Копелян, Аркадина — А. Демидова, Тригорин — Ю. Яковлев, Шамраев — А. Джигарханян

«это она» лучше чеховского: «я слышу шаги». Вряд ли сценаристу стоило вставлять так много «своих» слов. Но исчезает не только поэзия, исчезает ситуация, ее психологическая окраска. Нина, посмотрев на влюбленное лицо Кости, сама себе ответила на вопрос: «...Конечно, я не опоздала».

Вот же в чем дело! Нельзя было передавать реплику Треплеву, нельзя, потому что в словах Нины звучит поэтическая ирония, любовная насмешка. И это у ж е что-то говорит о характере любви девушки.

Но продолжим сравнение дальше.

На экране:

«Н и н а. Отец и его жена не пускают меня сюда, говорят, что здесь богема. Боятся, как бы я не пошла в актрисы... мое сердце полно вами...»

У Чехова:

«Н и н а. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А м е н я т я н е т с ю д а к о з е р у, к а к ч а й к у (разрядка моя.— *А. С.*)... Мое сердце полно вами».

Это уже совсем грустно! Если раньше были, казалось бы, «мелкие упущения», то сейчас исчезают главные мотивы пьесы.

В пьесе Нина уже в этот момент, не замечая (как и бывает в жизни), выдает суть своей любви к Треплеву, обнаруживая, что это — не любовь, а первое предчувствие ее. Нину тянет с ю д а, в это место, в это имение, к этому озеру, к этим людям, ко всей этой атмосфере. Сердце ее полно не только Костей, а всем этим миром. Трепетность чеховской фразы, ее удивительная многозначность и жизненность здесь наглядны. Нина отдает свое сердце Треплеву и тут же его отнимает. Она говорит о нем и не о нем. О своей любви к нему и не к нему. Она, как Наташа Ростова, влюблена во все, душа ее созрела для любви!

И трудно понять, как можно было опустить п е р в о е упоминание Нины о чайке, на котором держатся ее поэтическая символика и та самая немножко книжная поэзия, что приводит ее к Тригорину. Это можно обыгрывать, над этим можно иронизировать, как угодно трактовать, как и убитую Треплевым птицу. Одного нельзя — опустить! Тогда становится неясным, что же интересует авторов фильма в труднейшей из чеховских пьес.

●

А фильм тем временем продолжается... Он успокоился, сделался ровным, действующие лица стали говорить с размеренными паузами, впрочем, некоторые с этих размеренных пауз и начали. Кроме разве Треплева. Дорн был вяло-спокоен, Сорин болен, Шамраев пошл. Происходило какое-то странное, вроде бы и неуловимое обесценивание чеховского текста. «Чайка» и в самом деле превращалась в сюжет для небольшого рассказа. Мы уже поняли, что фильм строится на крупных планах лиц, в расчете на внутреннюю жизнь актеров, которая в этом случае приобретала решающее значение, но... на все происходящее незаметно опускалась скука...

У каждого талантливого профессионального актера есть свой тон. Любой текст, который он произносит даже впервые, он произносит этим тоном. Тон как бы включает в себя умение актера мгновенно «разобрать» текст, произнести его с нужными цезурами, интонационно подчеркнуть слова, на которых держится смысл фразы, окрасить свой голос тем тембром, каким он говорит на сцене, то есть сразу же очистить его от бытовых шероховатостей. Тон включает в себя и профессиональную уверенность, сноровку, внутреннее спокойствие или, вернее сказать, спокойную сосредоточенность.

Кто бывал в театре на той репетиции, когда пьесу впервые читают «по ролям», видел и слышал, как это делается. Тон для профессионального актера — все равно что первый подмалевок для художника. Образ начинается потом, когда раскрываются характеры и их сцепления, когда исподволь, но твердо входит организующая воля режиссера, его общий замысел, проникающий во всех исполнителей, создающий атмосферу происходящего.

Когда мы думали о том, почему же талантливые, выдающиеся актеры, собранные в фильме, известные своими экранными достижениями, неинтересны и все как-то не начинают, а словно бы только готовятся начать, мы поняли — они же читают «по ролям»! Они ждут замысла, который зажжет их, предоставляя режиссеру пока только умело подготовленный «подмалевок». Так действуют Н. Плотников, Ю. Яковлев, Е. Копелян, А. Джигарханян, А. Демидова — не правда ли, какой сильный состав собран в «Чайке»!

Фильм продолжается, и продолжается эта читка по ролям. Иные не выдерживают и предлагают свое, происходят как бы микровзрывы образности. Так не выдержал А. Джигарханян и проявил темперамент в той сцене, когда Шамраев устраивает скандал из-за лошадей, и это оказался первый видимый конфликт. Но у Чехова он виден лишь потому, что шумен, это та суетность жизни, из-за которой часто не замечают истинных драм, а их, этих драм, до ругани с Шамраевым произошло тут немало...

Шамраев глуповат, пошловат, нечуток. В поэтической структуре «Чайки» он — диссонанс. Все эти качества в «интеллигентном» варианте есть и у Аркадиной. Но секрет чеховских пьес состоит и в том, что открытая тенденциозность актера им не подходит. «Осудив» Шамраева, Джигарханян не выиграл как актер. Осудив Аркадину, Демидова сама как актриса сделалась менее интересной. Не оттого, что внезапно предстала открыто сегодняшней (актриса вообще ищет современных ассоциаций), а оттого, что Аркадина стала слишком понятной. Увы, ее драматическая кода, знаменитая сцена с Тригориным, не прозвучала. («Впрочем, если хочешь, можешь остаться» — так в фильме. В пьесе перед этими словами Аркадина говорит: «Теперь он мой». Не правда ли, существенный нюанс?) Ведь Аркадина начинает сцену ревности как женщина, но заканчивает ее как актриса. И если можно

иронизировать над актрисой, то страдания женщины надо было сыграть всерьез!

Да, трудно играть Чехова...

И совсем невозможно сказать, какая в фильме Нина. Сказать: «никакая» — обидеть многим зрителям полюбившуюся, несмотря на молодость уже широко известную актрису; но что делать, если это так?.. При первом же появлении лицо Нины такое, словно Тригорин ее уже бросил. У Савельевой нет театрального опыта ее маститых партнеров, нет годами наработанного общего «тона». Она сразу начинает играть. И играет... страдание.

А фильм продолжается. Он делается еще ровнее, как-то даже сонливее. Паузы становятся больше, голоса звучат похоже. Опытные Н. Плотников, Ю. Яковлев, Е. Копелян не позволяют себе «взрывов». Яковлев хорошо произносит монолог Тригорина о его писательской судьбе, что-то живое мелькнуло в его вороватом последнем свидании с Ниной, но тут же вновь погрузилось в нирвану фильма.

Текст становится все обыденнее, по-прежнему наряду с сокращениями появляются слова «от себя», происходят мелкие несуразности, вроде той, когда реплика уезжающей Аркадиной: «Вот вам рубль на троих» — оборачивается нашим повседневным юмором. (У Чехова в это время «в кадре» — трое слуг, а на экране — один). И только, пожалуй, В. Четвериков в роли Треплева сохраняет живость игры до конца, но на фоне общей «энтропии» его энергичность не поддерживается...

Фильм заканчивается. В последних эпизодах «аркадинское» — «мы все спим» — становится почти его лейтмотивом.

...Играют в лото. Дорн, Тригорин, Сорин, Шамраев — по тогдашней мужской моде в усах и с бородами. Сорин засыпает, и ровный мужской голос произносит: «Спит действительный статский советник». Кто это сказал? Усы и бороды скрывают движение губ! Это было сказано «чеховским тоном», а не голосом одного из героев. Не знающий пьесы не догадается, что это сказал Дорн. Все выровнялось...

Выровнялся и интерьер. Вначале художник Б. Бланк недвусмысленно заявил о своем стремлении господствовать в кадре. Не станем сейчас много дискутировать, насколько это правомерно. Нам представляется, что безусловность кинематографа требует, чтобы в кадре господствовал... сам кадр. Чтобы он воспринимался как целостный мир. Даже при фантастическом, даже при гротескном оформлении он не должен распадаться на части («часть» оператора, «часть» художника и так далее...). Здесь кадр лишен целостности. Художник склонен к театральности, но, не получая поддержки в общем замысле, нередко экспонирует натюрморты. Красивые уголки с цветами, мебель, «двадцатипятилинейная», почти символическая керосиновая лампа, назойливый «декадентский» рисунок на стене комнаты Треплева — все это скорее «работает» на эффектность «старинных» фактур. Как будто бы фильм хорошо обставлен, но, рассматривая детали обстановки, понимаешь, что художник не хотел исторической реконструкции быта, иначе чем объяснить, например, появление на стене комнаты соринского имения репродукции «Дамы в голубом», которую Сомов начал писать лишь через год после провала «Чайки» в Александринском театре, а выставил через несколько лет. В обстановке немало неточностей, однако, право же, это не криминал, если художник занят созданием определенного образного строя. Но какого? Его работа лишь часть о б щ е й ц е л и, так же как и работа оператора, здесь вполне профессиональная.

Фильм заканчивается. Стало совсем скучно. «...Ничего особенного... знакомо... не ново».

Общая цель... Но какая?

●

Печально, что вопрос этот приходится обращать к создателям фильма после просмотра. Печально потому, что «Чайка» представляла талантливым кинематографистам, во главе которых стоял режиссер, сумевший в своих прежних работах показать и силу мысли, и остроту чувства стиля, возможность выступить не с «дежурной» экранизацией, но с художественной исповедью, а такая возможность выпадает не каждый день...

О будущем планеты и немного о будущем научного кино

Эм. Двинский

«Синие атакуют планету». Авторы сценария П. Короп, А. Самойлов. Режиссер А. Соколов. Операторы М. Камионский, В. Русакова. Редактор Г. Кемарская. «Центрнаучфильм», 1970.

Яркие, красочные кадры, которыми начинается фильм, сулят зрелище радостное: плывет по сверкающей синеве ослепительно белый пароход, на желтом песке пляжа — загорелые люди под пестрыми зонтиками, резвятся на ласковой волне дети, в фейерверке брызг лыжники выписывают замысловатые пируэты на водной глади, проносятся треугольные паруса легких яхт, склоняясь к воде на крутых поворотах...

И вдруг кончается праздник. Исчезает голубое и белое. И перед нами другая вода... Зеленые пятна, словно следы проказы, покрывают ее поверхность, просвечивают из глубины. Вода утратила легкую текучесть — заросшая мириадами микроскопических сине-зеленых водорослей, она тяжко колышется. Мирные водоросли, которые не привлекали к себе внимания и не приносили вреда, внезапно стали бурно размножаться, отравляя воду, убивая рыбу, неся гибель всему, что обитает в морях, прудах и реках.

Мертвыми стали Великие озера в Америке, зеленая зараза захватила прославленный Балатон, озеро Чад в Африке, знаменитые озера Швейцарии, реки Азии и Австралии, отдельные участки Балтийского моря и Тихого океана...

Надо признаться: когда диктор произнес тревожащую фразу о том, что на всех континентах произошел таинственный биологический взрыв и на экране появилось название фильма «Синие атакуют планету», я воспринял все это как увлекательную завязку научно-фантастического произведения. В самом деле, если такая катастрофа, захватившая всю планету, происходила в действительности, не могла же она остаться незамеченной!

Но события на экране не были плодом вымысла. Это случилось в наши дни, в середине двадцатого века, и продолжается до сих пор. Я увидел заросшие зеленью водоемы и груды прибитой к берегу мертвой рыбы; скот, отравленный ядовитой водой; людей, пораженных кожными и кишечными болезнями. Я увидел под микроскопом и виновников трагических событий — сине-зеленые водоросли, эти мельчайшие организмы, появившиеся на Земле сотни миллионов лет назад и совершившие некогда, на заре эволюции, величайшее благо, стали первыми поставщиками кислорода в атмосферу нашей планеты.

Перед нами не фантастический, а научно-популярный фильм. Авторы его смело взяли для экранной разработки острую социальную проблему, которая волнует сегодня миллионы людей во всем мире,— проблему защиты природы от грозящего ей капиталистического варварства. Такая угроза возникла, и возникла она в результате деятельности человека, его воздействия на планету. На примере внезапного нашествия сине-зеленых водорослей, преобразившихся из «родоначальников» во врагов всего живого, поскольку без чистой воды не может быть жизни, фильм убедительно показывает это.

Около ста лет назад Фридрих Энгельс писал: «...на каждом шагу факты напоминают нам о том, что мы отнюдь не властвуем над природой так, как завоеватель властвует над чужим народом, не властвуем над нею так, как кто-либо находящийся вне природы, — что мы, наоборот, нашей плотью, кровью и мозгом принадлежим ей и находимся внутри ее, что все наше господство над ней состоит в том, что мы, в отличие от всех других существ, умеем познавать ее законы и правильно их применять».

Но современные некоронованные владыки капиталистического мира — автомобильные, нефтяные, химические, электрические, металлургические и прочие короли — не желают ничем ограничивать свою власть. Природа для них — кладовая, из которой можно бесконечно

черпать богатства. Они уже превратили в деньги чистый воздух, и во многих городах США, Японии возник кислородный голод. По подсчетам ученых, к 1980 году в США будут полностью исчерпаны ресурсы пресной воды. Вся биосфера нашей планеты — куда входят верхняя часть земной коры, водная среда и нижние слои атмосферы, то есть области, где существуют те или иные формы жизни, — находится ныне во многих странах под угрозой гибели.

В газетах западных стран печатаются статьи об этой опасности, притом печатаются на первых полосах под сенсационными заголовками: «Человечество не увидит XXI века», «Прогресс несет гибель всему живому», «Земля станет мертвой планетой», «Мы умрем не от атомной бомбы, а от жажды и кислородного голода».

В мире чистогана, где нажива стала богом, самые мрачные прогнозы имеют весьма серьезные основания: монополии не желают производить «неоправданные расходы» на очистные сооружения, бизнесменов не волнует судьба ни сограждан-современников, ни будущих поколений. «Прибыль любой ценой» — вот их единственное жизненное правило.

Над капиталистическими промышленными центрами днем и ночью висят черные тучи дыма, копоти, ядовитых газов и раздирающей легкие пыли — все это извергают трубы предприятий. Реки несут вредные отходы промышленности, нефть, отбросы, сточные воды, продукты химической переработки, радиоактивные вещества. Гибнут от эрозии миллионы гектаров плодородных почв, истребляются леса, уничтожены многие виды растений и животных. Тревожный сигнал «SOS» расшифровывается теперь по-новому — «Спасите Окружающую Среду».

Летом 1971 года более двух тысяч ученых из двадцати трех стран на международной встрече в Ментоне (Франция) подписали обращение, адресованное «трем с половиной миллиардам соседей по планете Земля», они предупреждали, что «Земля и ее обитатели находятся в опасности», что «эта небывалая опасность грозит угасанием жизни человеческого рода», они призывали объединить усилия всех стран мира, чтобы «сохранить свой дом — Землю».

В нашей стране проблемы загрязнения воды и воздуха стоят иначе, чем в капиталистических странах. Государство отпускает значительные средства на оснащение промышленных предприятий очистными сооружениями, на охрану флоры и фауны, приумножение природных богатств. Так, в текущей пятилетке будут проведены работы огромного масштаба на площади в двенадцать миллионов гектаров по восстановлению и новым посадкам лесов.

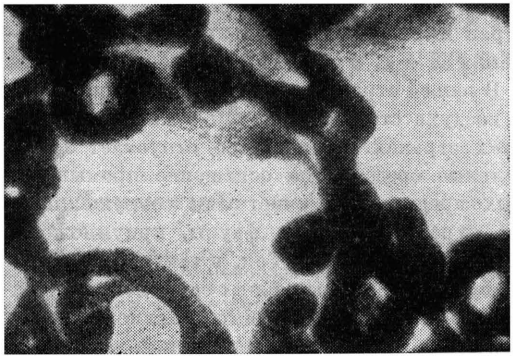
Тем не менее громадное развитие промышленности, строительство гидростанций, оросительных и мелиоративных систем, а также многие другие мероприятия по реорганизации природы ставят перед учеными сложные задачи всестороннего изучения взаимосвязей в природе и точного прогнозирования последствий, которые может вызвать то или иное крупное начинание. Иначе неосторожное вмешательство способно причинить больше вреда, чем пользы, а в некоторых случаях привести и к катастрофическим результатам.

Фильм «Синие атакуют планету» не берет тему охраны биосферы во всем ее глобальном масштабе, лишь на одном конкретном случае он ярко показывает основной принцип защиты окружающей среды — необходимость сохранять то хрупкое равновесие физических и биологических факторов, которое установилось в течение веков и обеспечивает нужные условия жизни для сообществ живых существ, обитающих на данной территории и приспособившихся друг к другу.

Мы видим на экране, что сине-зеленые не проявляют агрессивности, пока рядом живут другие организмы, пока в природе сохраняется естественное равновесие, — они тихо занимают свое место в стабильном сообществе.

Но вот условия изменились. Наступление цивилизации поколебало равновесие в природе. Это произошло почти одновременно в самых различных местах планеты.

К сожалению, произошло это и у нас, на Днепре. Образованные плотинами водохранилища затопили пахотные земли, луга, расти-



«Синие атакуют планету». Сине-зеленые водоросли под микроскопом

тельность. Возникли обширные мелкие заливы, замедлилось течение, стало меньше кислорода в воде. Старые обитатели Днепра — существа высокоорганизованные — оказались не в состоянии быстро приспособиться к непривычным, неблагоприятным условиям.

А водоросли? Да они могут жить везде! За миллионы лет у них выработалось умение приспосабливаться к любой обстановке — для них не существует «неблагоприятной» среды.

Вот они и облепили голые скалы высочайших гор, где нет почвы, мало кислорода, где не живет никто. Мы видим их в иссушенных солнцем пустынях, видим в опаленных суровой стужей льдах Антарктиды. Их нашли даже в атомном реакторе — смертельные для всего живого дозы радиации эти тихони переносят с полным безразличием.

И едва нарушается равновесие в том или ином водоеме, реке, озере, море, сине-зеленые с чудовищной быстротой размножаются, вытесняя всех, кто жил там ранее.

Фильм привлекает внимание к этой проблеме, имеющей конкретный адрес. Беда в том, что наши знания о взаимосвязях и взаимовлияниях в природе, о функционировании отдельных звеньев биосферы крайне недостаточны, что мы и сегодня не в состоянии предвидеть всех последствий человеческого воздействия на окружающую среду. Поэтому ученые в своем обращении и призывают все развитые страны развернуть в самом широком масштабе исследования проблем биосферы, с которыми связано само существование человечества, предлагают запретить те технические нововведения, гибельные последствия которых пока невозможно заранее учесть.

Увы, когда водоросли ринулись в наступление, обнаружилось, что и этого своего противника человек почти не знает. Незаметное доселе существование сине-зеленых оборотней не привлекало внимания ученых.

И вот драматургическим стержнем фильма становится теперь поиск оружия, способного уничтожить зеленого агрессора. Двенадцать научно-исследовательских институтов Украины объединяют свои усилия. На поле битвы приходит дредноут науки — теплоход «Академик Вернадский», плавучая лаборатория Академии наук УССР.

И зрители вправе ожидать, что увидят во весь рост героев этого сражения — биологов, физиков, химиков, врачей, инженеров, всех тех, кто должен защитить водохранилища родного Днепра.

Но публицистический темперамент, к сожалению, изменил здесь создателям фильма. И хотя ученые появились на экране, но только как бесстрастные статисты, как манипуляторы при приборах. Нам показывают их руки, но мы почти не видим их глаз, ученые послушно выполняют задания режиссера и оператора, демонстрируют опыты, но не живут, не борются, и действия их оставляют зрителя равнодушным.

А в то же время на экране происходят события, которые должны бы нас взволновать. Ведь ученые пока терпят поражение, их поиски еще не дают успеха. Вот попытка уничтожить водоросли сильным электрическим разрядом, вот опыт с применением яда, вот на водоросли воздействуют ультразвуком...

Почему же не волнуют нас неудачи ученых?

Да потому, что не волнуются на экране сами герои — ведь они участвуют в инсценировке событий давно прошедших. «Восстановление факта» сделано по извечным канонам

научно-технического кинематографа с его наивным в данном случае стремлением все показать и все объяснить. Подробно и обстоятельно демонстрируется, как рука сыплет яд в аквариум с водорослями и рыбками, рука включает ультразвук, рука нажимает кнопку. Чтобы убедить зрителя, что доза яда мала, показываются весы. Каждый раз неудача опыта иллюстрируется мертвыми рыбками, которые погибли раньше, чем водоросли.

Около ста метров фильма тратят авторы на то, чтобы сказать зрителям — эти средства не принесли успеха, они губят в водоемах всякую жизнь, но только не водоросли...

Не пора ли научному кинематографу отказаться от подобных приемов? Мне кажется, что в столь дотошной обстоятельности показа скрывается недоверие к зрителю. Возможно, если бы авторы не попытались заинтересовать зрителя инсценировками лабораторных опытов, а предоставили бы слово ученым, такие рассказы стали бы эмоциональней, в них безусловно прозвучали бы и волнение, и горечь разочарования, и радость находок, а чувства ученых заразили бы и зрителей.

Но диктор узурпировал право голоса — и это, на мой взгляд, большой просчет. Ученые молчат! Молчат даже тогда, когда... говорят. В их распоряжении остаются только «неразборчивые голоса за кадром», как характеризует это положение монтажный лист. Но право же, так хочется прислушаться к этим голосам! Если бы сделать их разборчивыми! Если бы вывести их на первый план! Им ведь есть что сказать! Ведь именно ученым социалистического общества предстоит вести борьбу за окружающую среду, за чистоту воздуха и воды, предстоит выполнить программу спасения земных богатств, разработанную на XXIV съезде КПСС.

Стремление подтвердить каждое сказанное слово соответствующим, а иногда и мало соответствующим изображением широко распространено в научном кинематографе, это одна из самых дурных и, увы, стойких его «традиций». Может быть, такая форма повествования и была целесообразна на заре его развития, когда он рассказывал о громе и молнии, об устройстве глаза, знакомил зрителя с самыми элементарными научными понятиями. Однако теперь эти приемы не только безнадежно устарели, но, более того, вступили в непримиримое противоречие с современными требованиями популяризации науки.

Если научная кинематография всерьез ставит перед собой задачу — не отставать от стремительного развития науки, быть на уровне века, широко популяризировать новые прогрессивные идеи и открытия, которыми так богата наука нашего времени, то следует понять, что их невозможно перенести на экран прежними традиционными средствами.

Возьмем лишь некоторые наиболее важные проблемы, разрабатываемые учеными сегодня: структура материи и ее превращения на всех уровнях вплоть до мира элементарных частиц; изучение глубинного строения Земли, которое дает ключ к пониманию закономерностей формирования и размещения полезных ископаемых; методы управления наследственностью; выяснение химической структуры и пространственного строения белков; тончайшие исследования строения и деятельности мозга; изучение климата и разработка методов точного и длительного прогноза погоды; электронно-вычислительная техника и разработка проблем автоматического управления; квантовая химия, квантовая электроника; физика атомного ядра; искусственный синтез гена; космическое излучение; пульсары и квазары...

Но что же из этого воистину неисчерпаемого изобилия может уместиться в скромной рамке кинокадра? Что сумеет стать предметом (предметом!) экранного изображения? Да, среди самых последних новостей науки — что ни проблема, то полное отсутствие... киногеничности. О такой проблематике — как бы отвлеченна она ни была — можно интересно рассказать, и это с блеском делают такие научно-популярные писатели, как Д. Данин, Вл. Орлов, Б. Агапов, М. Поповский, Ю. Вебер и другие. Но кинокамера пасует! Эти темы не поддаются прямой съемке. Этим увлекательным статьям и очеркам не найти эквивалентного изображения на экране.

Мы должны искать новые художественно-изобразительные средства, которые смогут передать сложные явления современной науки. И одним из таких средств, как мне кажется, мог бы стать прямой экранный разговор ученых со зрителями. Не информация, вложенная в уста известного исследователя, а вторжение в круг его мыслей, споры ученых, борьба идей, столкновение гипотез, крушение замыслов и торжество открытия — вот о чем хотелось бы мне увидеть научный фильм. А кинематограф пусть мобилизует все свое могущество, всю изобретательность своих художников, чтобы сделать споры ученых понятными, аргументы наглядными и... зримыми.

Мне бы не хотелось, чтобы это длинное отступление было воспринято читателями, как некоторый укор в адрес авторов фильма «Сине атакуют планету» (тем более что в его режиссерском сценарии были предусмотрены съемки синхронных эпизодов и предполагалось записать рассказы ученых, так что остается только выразить сожаление по поводу того, что это благое авторское намерение оказалось неосуществленным).

История, не раскрывающая загадки, часто бывает не менее увлекательна, чем рассказ о совершенном открытии. Множество нерешенных вопросов стоит перед учеными и в проблеме защиты биосферы, не завершен поиск средств, способных положить конец бурному размножению сине-зеленых водорослей.

Правда, ученым уже удалось найти два способа их уничтожения. Это аэрация, когда через водоем продувается воздух, и другой — использование особых вирусов, проникающих в клетки водорослей и убивающих их. К сожалению, действие обоих методов — временное, они не ликвидируют причин «цветения» воды, и на следующее лето водоросли могут возобновить атаку.

Борьба еще впереди. Еще предстоит сделать многое, чтобы научиться — когда это необходимо — сохранять и восстанавливать равновесие в природе.

Но впереди не только борьба. Ведь это мы, люди, сделали водоросли опасной угрозой. В нашей власти обратить их нам же на пользу, их удивительную способность быстро размножаться, их нетребовательность, позволяющую жить в любых условиях, непригодных ни для каких других форм жизни. Можно назвать недостатком такие свойства, когда они принадлежат врагу, но для друга это достоинство. Водоросли содержат ценный белок, пригодный для корма скота, а продуктивность их такова, что за сутки с каждого квадратного метра можно получить килограмм этих организмов! Водоросли используют как удобрение и как промышленное сырье для производства органических кислот, азотосодержащих соединений, спиртов, витамина $Б_{12}$, каротина, аскорбиновой кислоты.

Некоторыми учеными выдвинута увлекательная мысль — заслать сине-зеленые на безжизненные ныне планеты. Пусть они и там, как когда-то на Земле, начнут вырабатывать кислород, готовить условия для возникновения жизни (увы, в фильме ученым не удалось высказать эту смелую идею, она осталась в сценарии).

Конфликт человека с природой не неизбежен. Мы живем не только в биосфере, но и в ноосфере — сфере разума. В. И. Вернадский в своем труде «Научная мысль, как планетное явление» писал: «Эволюционный процесс получает особое геологическое значение благодаря тому, что он создал новую геологическую силу — научную мысль социального человечества». Разумное вторжение в природу, основанное на глубоком знании законов развития биосферы, позволит человечеству развивать и далее промышленность, добычу полезных ископаемых, увеличивать энерговооруженность и при этом сохранить окружающую среду, уберечь всю красоту природы для грядущих поколений. В этом убеждает зрителя и рецензируемый фильм.

Хотелось бы в заключение пожелать кинематографистам, работающим в научном кино, подумать о большом фильме на эту волнующую тему. Работа наших ученых даст благодарный материал для показа тех возможностей решения проблемы, которые существуют только в условиях стран социалистического содружества.

Тридцать фильмов из жизни одной республики

Л. Золотаревский

...Спокойные, величавые, отлично снятые горные пейзажи Средней Европы. Небольшое селение. И старый дом. Пожилой человек, похожий на крестьянина, рассказывает по-польски: «О них говорили: «Терезины постояльцы». Мне было тогда двенадцать лет...» Слова эти произносит Анджей Скупень — племянник хозяйки дома Терезы Скупень, — у нее снимали комнаты Надежда Константиновна Крупская и Владимир Ильич Ленин. Анджей рассказывает о них, «Терезиных постояльцах», потом приглашает в дом.

Интерьер ничем не примечателен — скромная обстановка. Необходимые предметы простого быта. Но все здесь сохраняется с величайшей тщательностью, с подлинным благоговением. Ибо все, что есть в этом доме, связано с именами Ленина и Крупской.

Камера тщательно и спокойно «рисует» обстановку дома Терезы Скупень, скрупулезно идет вслед за рассказом. Свет и тень придают каждому кадру ощущение предстающего перед нами трехмерного пространства. Никакого изыска, никаких острых ракурсов, неожиданных резких панорам. Монтаж логичен и спокоен, такой же, как неторопливая крестьянская манера рассказывать Анджея Скупеня. Академизм в стиле работы оператора и режиссера воспринимается как нечто совершенно органичное, точно соответствующее материалу и теме.

...Камера продолжает спокойно осматривать все детали интерьера и на момент останавливается на медали — «50-летие Эстляндской трудовой коммуны». Голос за кадром сообщает: «Медаль оставили туристы из Таллина, чтобы был здесь кусочек Эстонии...»

«...Лампа горела далеко за полночь, — продолжает Анджей, — даже крестьяне часто спрашивали — когда же спит пан Ульянов?»... Так, продолжая рассказ владельца дома, авторы фильма органично переходят к основному эпизоду картины: «Из Поронино ленинская мысль неслась во все концы России, достигая Эстонии». И мы видим экземпляр газеты «Нарва Киир», в которой неоднократно печатались ленинские статьи: к эстонским рабочим слово Ильича доходило на их родном языке.

Картина восстанавливает для зрителя интереснейшие моменты эстонской революционной истории, связанные с жизнью и деятельностью Ленина. Мы узнаем, что после известного совещания в Поронино Ленин направил в Таллин Григория Ивановича Петровского для разъяснения задач большевистской партии. Тактично и точно смонтированный из фильмотечных кадров эпизод рассказывает о том, как в марте 1914 года Г. И. Петровский совершил конспиративную поездку в Таллин.

Драматургия эпизода становится более напряженной, когда возникает тема преследования Г. И. Петровского жандармскими ищейками. В кинематографическую ткань повествования вплетаются планы, снятые в исторических местах специально для фильма. Быстрые наезды, острые ракурсы, динамичный

монтаж порою с неожиданными сопоставлениями — все «работает» здесь на драматургию эпизода. Исполненными зримого содержания, исторически конкретными предстают на экране сцены встречи Г. И. Петровского на явке с хозяином квартиры поэтом Юханом Лилиенбахом и редактором газеты «Нарва Киир» Яном Анвельдом. Эстонские революционеры заявили тогда о своей полной солидарности с ленинским ЦК большевистской партии.

...Пожилая женщина сидит за рабочим столом в кабинете, где очень много книг. Говорит по-польски. Ее рассказ синхронно зафиксирован камерой. Женщина — профессор-историк. Она изучает факты, касающиеся пребывания и работы Владимира Ильича на территории Польши. Она сообщает, что в конце 1953 года был обнаружен пакет. В нем находились документы заседания ЦК РСДРП, происходившего в Кракове в 1914 году. Рукой Ленина записан один из пунктов повестки дня — «Эстонцы»: вот тогда-то Петровский и докладывал о своей поездке в Таллин.

А потом снова спокойная и обстоятельная камера выводит нас на улицы современного Кракова и знакомит с местами, связанными с Ильичем. Вот одно из них — дом 49 по бывшей Любомирской, здесь он жил. Сюда пришло к нему письмо основателя Коммунистической партии Эстонии, ее национального героя Виктора Кингисеппа, в котором он обращался к Ленину с просьбой помочь эстонской рабочей газете.

Так заканчивается этот короткий, но очень емкий фильм — рассказ об одной странице истории связей эстонских большевиков с Лениным — странице значительной и дорогой для Советской Эстонии, для внуков и наследников дела, за которое боролся и погиб Виктор Кингисепп.

«Предшественник» — так называется фильм, рассказывающий о нем. Подобно многим историческим картинам, он сделан на сочетании хроникального, фильмотечного и съемочного материалов. Подобно многим картинам аналогичного плана, фильм «Предшественник» не претендует на формальные открытия. В арсенале режиссера В. Карасева в основном известные кинематографу традиционные приемы, которые в руках равнодушных и ремесленных могли бы вполне быть отнесены к категории затасканных...

Однако ни один план, ни один монтажный стык, ни один ракурс не напоминает о том, что во многих картинах есть им подобные. Потому что темперамент кинопубликиста ощущается в каждом эпизоде, в каждом контрапунктном монтажном сопоставлении, которых немало в фильме.

На страницах профессионального журнала нет необходимости объяснять, насколько трудно создавать фильмы на историческую тему. Это известно в принципе каждому. Известно и то, что с исторической темой связано много творческих неудач. Но представьте себе, что в распоряжении авторов фильма о Викторе Кингисеппе были всего лишь две или три его фотографии и ни одного кинематографического плана, и вам станет ясна особая сложность профессиональной задачи, стоявшей перед творческой группой фильма «Предшественник».

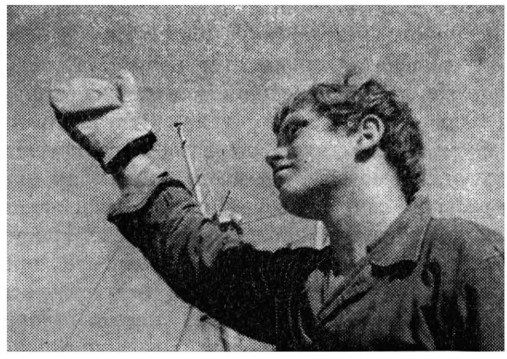
Кстати о фотографии. Немало эпизодов в картине построено исключительно на фотографиях. Ограниченность изобразительных средств, однако, вовсе не оборачивается их изобразительной бедностью. Наоборот, обращают на себя внимание эпизоды, в которых создатели фильма поднимаются до высот большой публицистики.

...В Дерптском императорском университете идет лекция о незыблемости и вечности Российской империи. За кадром звучит хорошо поставленный голос, пытающийся убедить слушателей в том, в чем убедить уже никого нельзя (эпизод относится приблизительно к 1915 или 1916 году). На экране — фотографии, элементы и детали фотографий. Вот бритоголовый лоснящийся оратор — «опора режима», выразитель официальной идеологии царизма. Вот удовлетворенно внимающие его «лекции» представители университетского начальства. А вот и зал. Слушатели. Студенты. Лица насупленные и сосредоточенные. Постепенно становится слышным родившийся где-то в задних рядах огром-

ной аудитории тихий издевательский смешок. Потом он усиливается, мешает лектору говорить. На экране уже не насупленные и сосредоточенные, а злобно смотрящие, издевательски-насмешливые лица. Смех нарастает, как снежная лавина, и вот он уже грохочет, совершенно заглушив голос оратора. Крупные планы лиц, выхваченных из старых фотографий, настолько выразительны, быстрые смены планов, наезды и отъезды делают эпизод столь динамичным, что совершенно забываешь о статичности исходного иконографического материала, не имеющего в природе своей ничего общего с движущейся светотенью кинематографа...

Мастерство режиссера, его динамичный почерк явственно прослеживаются и в эпизоде, рассказывающем о возвращении Виктора Кингисеппа из ссылки в Казань. На экране — фотографии, сменяющие одна другую в медленном ритме. Они воскрешают драматические картины России, разоренной бушующей уже не первый год мировой войной. Голодные женщины и дети. Умирающие от голода люди. Расстрелы. Кресты. Гробы. Кошмар агонизирующего колосса. И над всем этим трагическим контрапунктом звучит «Боже, царя храни!» — как... приговор царизму, приговор антинародному, бесчеловечному режиму, бросившему в пучину страшных бедствий миллионы обездоленных людей.

«Предшественник» — безусловная удача студии, один из фильмов, который по праву можно назвать серьезным достижением кинодокументалистики, трактующей историко-революционную тему. И эта удача — в публицистическом даре авторов, позволяющем им выразить языком искусства свой гражданский порыв. Многие эпизоды фильма запомнятся надолго и критику и зрителю. Два из них достойны особого внимания. Первый — гимн революции, когда на кадрах древнего Домского собора гремит над городом в органном исполнении «Интернационал». Второй — заключительные планы фильма — тяжелые тучи над мрачным суровым морем — боясь демонстраций, политическая полиция буржуазной Эстонии, чтобы избежать похорон, выбросила в море труп замученного в застенках Кингисеппа: даже после смерти несгибаемый борец оставался страшным для своих до зубов вооруженных врагов.



«Свет минувших дней»

Семен Школьников был в положении, аналогичном положению авторов «Предшественника», когда приступал к работе над фильмом «Свет минувших дней». В его распоряжении было несколько писем и фотографий — все, что осталось от первого секретаря первого Таллинского горкома комсомола.

Виктор Пирсо погиб, сражаясь за свободу Советской Эстонии. Его могилу нашли через четверть века. Он был расстрелян фашистскими оккупантами 4 сентября 1941 года.

«Свет минувших дней» — фильм-поиск, фильм-расследование. Вместе с автором идем мы нелегкой дорогой, шаг за шагом восстанавливая факты короткой биографии замечательного сына Эстонии.

Фильм знакомит зрителя и с дочерью Пирсо. Сильвия не помнит отца, но у нее сохранились письма, которые получала в первые месяцы эвакуации мать.

«Меня оставляют здесь. Ты мне уже не отвечай. Мы встретимся в свободном счастливом Таллине» — эти строки из письма Виктора Пирсо звучат в закадровом чтении. Их читает Сильвия Пирсо. Сильвия Пирсо?.. Так ли это? — ведь мы не слышали ее голос раньше.

Логика изображения заставляет думать, что письмо отца читает нам именно она. Но почему вообще возникает этот вопрос? И задав его себе, мы в следующий момент уже окончательно осознаем, что голос, звучащий за кадром, — это голос актрисы, озвучивающей фильм. Но почему? Для чего записывали диктора, а не саму Сильвию Пирсо? Мне кажется, что такая подмена ослабила «эффект присутствия» героини повествования в картине, привнесла в нее нечто формальное, искусственное.

Но может быть, Сильвия плохо говорит по-русски? Трудно сделать такое предположение, Сильвия детство провела в России.

Так или иначе, налицо, увы, нередкий случай нарушения законов жанра, когда «раздокументируется» примечательный именно силой документа эпизод. Маленькая неправда — и огромный драматический, эмоциональный заряд, содержащийся в письме Виктора Пирсо, заметно ослабляется. Более того, для зрителя становится трудной эмоциональная «настройка» на следующие эпизоды, открыто и естественно озвученные закадровым чтением диктора.

Особо хочется остановиться на заключительной части фильма — это великолепно снятый репортаж в летнем молодежном лагере. В гости к комсомольцам конца шестидесятых годов приезжает Сильвия Пирсо. Приезд ее — лишь повод для авторов фильма рассказать о наследниках революционных традиций, о поколении, для которого Виктор Пирсо и его товарищи — уже история.

Весь репортаж снят синхронно. Ребята говорят охотно, свободно, интересно — в этом немалая заслуга оператора и режиссера (мы знаем, как трудно этого бывает добиться). «Каким должен быть комсомолец?» — спрашивают авторы картины, и сосредоточенный белобрысый паренек — прирожденный агитатор — темпераментно и убежденно говорит о том, что комсомолец должен проявлять себя в борьбе со всякой несправедливостью... «Быть всегда полезным людям...» — задумчиво произносит веснушчатая девчушка. «Я получал большую зарплату. Потом понадобился на предприятии электрик, и я пошел на должность электрика, которая оплачивалась ниже. Считал, что комсомольский долг обязывает» ...Крупные планы молодых людей — умных, думающих, честных, смелых, наконец, просто хорошо воспитанных. Лица людей здоровых — духовно и физически. Вот они каковы, внуки комсомольского секретаря Виктора Пирсо, вот она комсомольская поросль Советской Эстонии!

А потом экран переносит нас на кладбище. Нет, это не реквием в память рано ушедшего из жизни мужественного человека, которому посвящен фильм. Это глубоко лиричный и одновременно подлинно публицистический апофеоз. У памятника Виктору Пирсо горят свечи. Сюда приходит много людей—и те, кто знал его, а чаще те, кто никогда с ним не был знаком, но свято чтит память замечательного человека.

Виллу Клементи тоже относится к числу тех замечательных людей, которые навсегда остались живыми для всех. Как Кингисепп. Как Пирсо. Ей, мужественной женщине, несгибаемой коммунистке, посвящен фильм В. Андерссон.

На экране — семейная фотография. Семья большая, Виллу — самая младшая. В пять лет ей купили красивые новые сапожки — Виллу очень любила сниматься. А потом она пошла в гимназию, училась на круглые пятерки и была в третьем классе, когда пришел семнадцатый год. Спокойное киноповествование прерывается. Ничем не примечательное бытописание сменяется динамичными монтажными кусками, рассказывающими о первых проявлениях бунтарства со стороны примерной ученицы и благовоспитанной девочки: запись в документе гласит о том, что Виллу «слишком резко выступает» против некоторых учителей. Это ее детский протест против политики онемечивания родной Эстонии. Виллу переводят в другую школу.

Эпизоды из жизни Виллу Клементи чередуются с эпизодами, рисующими историческую обстановку тех дней. Фотографии, фильмотечные кадры, наплывы, наезды, быстрые и не очень, отъезды до общего или среднего плана — хорошо знакомый «набор» приемов,

с помощью которых можно «оживить» забытые, малоизвестные документы. Так режиссер воскрешает историю гибели Эстляндской трудовой коммуны, провозглашение «независимости» Эстонии. Эту «самостоятельность» Эстонии Виктор Кингисепп тогда же называл «фиговым листком буржуазии».

Шаг за шагом, с аккуратностью и последовательностью историка экран и закадровый голос рассказывают зрителю биографию Виллу. Союз молодых пролетариев, «рабочий дом», первый арест, исключение из школы, жизнь в подвале, вступление в Коммунистическую партию, избрание в подпольный комитет Эстонского комсомола.

...Она умерла в тюрьме, так и не подав просьбу о помиловании, хотя жандармское начальство усиленно предлагало ей такое «искупление грехов». Весь город хоронил ее...

Короткая и яркая биография. Жизнь — подвиг. Поступки, продиктованные романтикой и логикой борьбы за коммунистические идеалы. Волнующий материал.

Но уже через несколько минут после начала картины ловишь себя на мысли о дикторе, читающем закадровый текст. Почему такой растроганный, вкрадчивый, сладкий этот голос — голос, рассказывающий о суровых, важных и не нуждающихся в приукрашивании фактах? К тому же, если вслушаться в текст, звучащий за кадром, и соотнести его с изображением, ритмом монтажа, самим стилем образного мышления авторов, приходишь к выводу, что в самом решении картины есть что-то такое, что мешает зрителю с о п е р е ж и в а т ь происходящему на экране. Так что же это «что-то»?

Следует сразу оговориться. С точки зрения профессиональных канонов картина сделана чисто. Монтаж — грамотный, точный. Фонограмма полностью соответствует характеру и логике изображения. Использованы, по-видимому, все доступные иконографические и киноматериалы. Нет оснований сомневаться и в точности исторической трактовки темы.

Тем не менее есть в картине просчеты творческие, есть неточности в эмоциональной и драматургической трактовке материала, о которых следует сказать особо.

Не случайно я заговорил прежде всего о дикторе: стиль закадрового чтения, стилевые неточности в этом чтении сразу бросаются в глаза*. Но сомнение вызывает и построение картины. Сюжет фильма развивается как будто органично и спокойно, но, проанализировав увиденное, приходишь к выводу, что... сюжета практически нет! Историческая последовательность чередующихся актов не всегда может стать наилучшим способом драматургического решения кинопроизведения. В данном же случае нет драматургической разработки внутри эпизодов, не чувствуется драматургическая концепция и всего повествования в целом. Поэтому нет развития, нет напряжения, нет удивления от увиденного... На свидание с великим чудом кинематографа приходишь и для того, чтобы обогатиться новыми в п е ч а т л е н и я м и, чтобы увидеть то, чего больше нигде и никак не увидишь. Приходишь, чтобы волноваться, тревожиться, сопереживать.

И это вдвойне важно, когда речь идет о наших святынях, о том круге тем и проблем, которые называются историко-революционными. Здесь особенно радостны удачи и горьки неудачи.

Зритель полностью отдается во власть эмоций, когда на экране возникает «Леело» — фильм о столетии певческих праздников. Первый состоялся в 1869 году в Тарту. Сто лет спустя он начал свое шествие по республике, стартовав в том же городе. Огонь певческого праздника везут по Эстонии, как везли когда-то по всей Элладе огонь древних Олимпийских игр, — так начинается эта поэтическая, великолепно снятая картина, рассказывающая об одном из самых удивительных явлений в истории эстонской национальной культуры.

Люди в красочных костюмах везут огонь по современной Эстонии — мимо крупных заводов и электростанций, благоустроенных поселков и новых городов. Факел плывет на фоне

---

* Не исключено, что недостатки эти присущи лишь русской копии.

«Леело»

ажурных переплетений опор высоковольтных линий, ясного летнего неба, легких белых зданий. Факел попадает наконец в Таллин, чтобы зажечь огонь в чаше, установленной на певческом поле. А город уже наводнен десятками тысяч людей. Это почти невероятно, но в столицу со всех концов республики съезжаются десятки тысяч гостей, одетых в великолепные национальные костюмы — разнообразные и многокрасочные, изящные и торжественные. По Таллину движется нескончаемое шествие...

На главной площади — площади Победы — выстроена трибуна. А потом певческое поле. Море голов. Тридцатитысячный хор.

Подлинным апофеозом фильма является эпизод, в котором сотни людей качают увенчанных венками дирижеров.

«Леело» — светлый, радостный, великолепно снятый фильм. Он очень искусно смонтирован — музыкально, органично, эмоционально. Это картина, сделанная на едином творческом дыхании. Репортаж, в чистом виде репортаж — вот что такое фильм «Леело». Но из просмотрового зала я вышел под большим впечатлением и, вероятно, даже не попытался бы в дальнейшем критически анализировать эту очень хорошую работу (предпочитаю доверять первому впечатлению), если бы на следующий день не увидел... еще один фильм о том же событии. Это работа, сделанная в другой творческой организации — студии «Телефильм». Просмотр телевизионного фильма заставил меня вернуться к мыслям о «Леело».

Принято думать, что критику не следует говорить о том, чего в фильме нет. Но как и всякие догмы, эта тоже годится далеко не на все случаи. Вот и в этом случае мне хотелось бы выразить сожаление, что еле заметно промелькнули, оказались лишь декларативно обозначенными две темы, которые, будучи развитыми, безусловно, еще более обогатили бы фильм «Леело». Первая — традиции и современность. Вторая — связь эстонской культуры с другими национальными культурами нашей страны.

Итак, «Леело» — фильм-репортаж, а репортаж, как известно, жанр журналистики.

И тем не менее фильму присущи черты образности, которые поднимают его как бы до коллективного портрета всего эстонского народа. Стремление рассмотреть и осмыслить явления в их совокупности, в связи с большими общественными категориями всегда было одной из отличительных черт искусства социалистического реализма. В этом смысле эстонский документальный кинематограф естественно и последовательно следует основным линиям развития всего советского искусства.

Не составляет исключения и фильм «Солнце. Море. Земля», по фактуре весьма близкий «Леело». Последний — репортаж о всенародном празднике песни, первый — о празднике танца.

Повторяется ритуал празднества — по улицам Таллина движется многотысячное шествие танцоров, и весь город, похоже, идет в направлении стадиона. На первый взгляд кажется, что фильмы отличает один от другого лишь фактура. Но это не так. Правильнее было бы сказать, что фактура определяет те качества, которые породили своеобразие каждого фильма. И это особенно заметно в монтаже эпизодов массовых выступлений. Выступление хоровых коллективов — действие статичное, танцевальных — сама динамика. Отсюда — очень эмоциональный, острый монтаж в «Леело» и более спокойный в картине «Солнце. Море. Земля». Фактура второго фильма определяет и еще одно его качество — это не только коллективный портрет эстонского народа, не только кинодокумент, представляющий большой этнографический интерес. Почетное место в празднике занимало исполнение танцев многих народов нашей страны, народов других социалистических стран. И это сделало фильм «Солнце. Море. Земля» репортажем о празднике дружбы народов, гимном великому братству.

Социологический подход к осмыслению явлений окружающей действительности проявился и в фильме «511 лучших фотографий Марса». Сюжет этой картины изложить не просто, она построена на образном осмыслении философской поэмы, в основе которой — довольно простой факт: из всех снимков Марса пятьсот одиннадцать, сделанных в одной из обсерваторий, были признаны лучшими, наиболее полно отражающими характерные особенности этой планеты.

С «511 лучших фотографий Марса» начинается завязка — традиционная экскурсия по Ратушной площади, экскурсия, каких десятки проходят ежедневно через Старый город. Экскурсовод рассказывает, в частности, о таллинских кафе — характерной черте традиционного быта горожан. И камера переносит зрителя в одно из кафе, где сидят пенсионеры.

Мы не слышим, о чем говорят эти люди. Но мы видим их лица, спокойные и умиротворенные. Мы видим их глаза — живые и углубленные в себя, их жесты — размеренные и вяловатые, энергичную мимику их старческих лиц. А за кадром звучат стихи — о красоте и уродстве, о времени и вечности. Одну за другой экран «перебирает» живые фотографии «планеты», неведомой тем, кто молод...

А потом снова кафе. Кафе «Москва», где вечером собирается молодежь. И снова экран начинает «перебирать» фотографии — десятки, сотни живых фотографий молодых людей, юношей и девушек. Бесконечное разнообразие лиц, калейдоскоп костюмов. И все же возникает ощущение, что все они, эти лица, немножко похожи одно на другое, что есть в них нечто общее. Что же это за «нечто»? И снова неведомая для нас «планета», на этот раз «планета» тех, кому больше тридцати.

В этой части картины умело использованы выразительные средства контрапункта, который создается несколькими яркими деталями. Одна из линий — монтажные сопоставления планов молодых людей с планами пожилых музыкантов, играющих в кафе. Вторая базируется на том, что оркестр этот всегда играет вальсы Штрауса, отрывки из оперетт Легара, Кальмана, а в фильме на планах оркестра за кадром звучит архисовременная, остро синкопированная музыка, резко диссонирующая с движениями музыкантов, их внешним обликом. Контрапункт достигает особой сложности, когда самый пожилой из музыкантов, тучный усталый человек, в перерыве вытирает со лба пот, а за кадром по-прежнему продолжает

«511 лучших фотографий Марса»

звучать все та же музыка. А вокруг повсюду за столиками молодые лица...

И еще десятки таких же — там, за пределами зала, на улице, терпеливо стоящих в очереди, чтобы попасть в кафе.

И снова звучат за кадром строфы философской поэмы о пятистах одиннадцати лучших фотографиях Марса.

Живые фотографии прошлого и будущего, уходящего и нарождающегося, живые фотографии таинственных «планет» — поколений, стоящих сегодня на полярных возрастных рубежах. Картина снята великолепным оператором, смонтирована незаурядным режиссером, задумана интересно мыслящими и очень способными людьми. Образное осмысление документального материала — процесс увлекательный и многообещающий, он всегда интересен уже сам по себе. Но иногда во время просмотра картины начинает казаться, что авторы, увлекшись процессом, забыли о своей конечной цели.

Что же касается качества «фотографий», то к нему не может быть никаких претензий. Хотя зачастую их трудно отличить одну от другой... Странное явление: лица разные, а собранные мысленно воедино в коллективный портрет, они оказываются очень похожими. Особенно молодые лица. И в голову приходит беспокойная мысль — неужто действительно это 511 лучших фотографий?..

Наконец, чрезвычайно важно еще одно соображение: весь образный строй картины заставляет склониться к печальному выводу: в картине не просматриваются силы тяготения, связывающие в единую систему разные «планеты». Каждая из двух существует сама по себе, как будто не имеет никакого отношения к другой. Для профессионалов-кинодокументалистов не является секретом, что проблемный фильм — самый сложный, трудоемкий вид творческой работы. Исследование жизни средствами документального кинематографа, активное вторжение в проблемы, волнующие общество, мобилизация массового зрителя на решение этих проблем — задача благородная и в высшей степени актуальная. Созерцание и бытописательство никогда не определяли лицо и характер советской экранной публицистики. Поэтому вызывает беспокойство относительно малое количество проблемных фильмов, их недостаточно высокое качество — явление, увы, распространенное в нашей документалистике последних лет не только в одной Эстонии.

Тут самое время вспомнить, что к проблем-

ным работам все чаще обращаются документалисты, работающие в телевидении — как в прямом кино, так и в телевизионном фильме. И в этом отношении пример Эстонии, пожалуй, наиболее показателен. Выступая на XXIV съезде КПСС, первый секретарь ЦК Компартии Эстонии тов. Кэбин подчеркивал важную роль тележурналистов республики в постановке и решении актуальных проблем, существенную помощь, которую они оказывают партийным организациям Эстонии в мобилизации трудящихся на выполнение важных задач коммунистического строительства.

В этом отношении документалисты, работающие в «большом кинематографе», могли бы многому поучиться у своих телевизионных коллег.

«Береговики» — эта работа Юло Тамбека на первый взгляд никак не перекликается с фильмом, о котором мы только что вели речь. Береговиками называли раньше рыбаков, которые на своих утлых суденышках промышляли салаку у самых берегов. Техника не позволяла им идти далеко в море, и тяжкий полуголодный быт был уделом большинства тружеников моря в буржуазной Эстонии. Картина неторопливо и обстоятельно рассказывает о разительных переменах, которые и здесь произошли на протяжении жизни одного поколения за годы Советской власти.

Вот оно прошлое — кресты, бесконечные каменные кресты на кладбище — горькая память вынужденному мужеству бедняков, которые в поисках рыбы отваживались идти на своих лодках в открытое море. А это сегодняшний день — экзамен по основам судовождения, который сдают колхозники. Теперь в Атлантику ходят большие современные траулеры, и двенадцать человек делают то, что раньше осиливали несколько деревень, включая стариков и детей.

На первый взгляд возникает довольно оптимистическая и весьма традиционная картина: раньше и теперь — правильно и... тривиально. Но это на первый взгляд. Потому что есть в картине второй план, едва ли не самый важный.

Казалось бы, все прекрасно: тяжкое прошлое безвозвратно ушло. Однако новь, оказывается, не так уж однообразна и не окрашена одним розовым цветом. Социальный и технический прогресс породил новые проблемы и противоречия. Вот пожилые женщины жалуются на то, что молодые уходят из поселка, их не интересует береговой лов, они стремятся в Атлантику, и... скоро не будет поселка. А для них, людей пожилых, это прожитая жизнь, это не только тяготы и горести, но и радости человеческие тоже! И вот уже сам собой напрашивается вывод: конечно же, все старые люди таковы — жизнь меняется к лучшему, а они все равно недовольны, живут в неизменном мирке своих устоявшихся интересов!

Но вот следующий эпизод, и фильм доказывает, что те же пожилые женщины жалуются на однообразие жизни в поселке — кино нет, по вечерам делать нечего. Разве что телевидение?.. Вы чувствуете, читатель, как глубок и значителен второй план, как перед глазами зрителя разворачивается весьма сложная и во многом противоречивая картина взаимосвязей, соединяющих разные поколения, картина действенной преемственности этих поколений, рождающейся из вечной борьбы старого и нового?

В финале фильма есть два эпизода, очень точно характеризующие нынешнее положение бывших «береговиков». В одном из них выясняется, что в наши дни никто не желает выходить в море из-за одной тонны салаки, игра стоит свеч лишь если речь идет о возможности взять три-четыре тонны. А раньше считали отдельных салак... Другой построен на телефонном разговоре — колхоз предлагает рыбу... в качестве корма для свиней и лисиц!..

«Ночь на Атлантике» — тоже фильм о рыбаках. В принципе появление относительно большого количества фильмов о жизни рыбаков — явление вполне закономерное для такой республики, как Эстония, где десятки тысяч людей работают в море. Причем среди фильмов о рыбаках встречаются разные — проблемные и зарисовочные, репортажи и фильмы-портреты. «Береговики» — фильм проблемный. «Ночь на Атлантике» — это фильм-зарисовка, фильм-эскиз. Как и подавляющее большинство работ студии «Таллин-

«Ночь на Атлантике»

фильм», он очень хорошо снят. Профессионально смонтирован. Фонограмма фильма заслуживает также весьма высокой оценки. И все же общее впечатление от просмотра сводится к некоторой неудовлетворенности, причина которой — в поверхностном взгляде авторов на труд рыбаков. Налицо все внешние атрибуты мужества и трудолюбия, и тем не менее зритель остается бесстрастным на протяжении всего просмотра. Не оттого ли не достигли успеха в показе тружеников моря авторы фильма, что сама тема, сама фактура были для них привычными и не смогли они, выражаясь словами С. В. Образцова, еще раз удивиться увиденному, без чего не может быть подлинного произведения искусства?..

Умением удивиться в полной мере обладают авторы фильма «Еще раз о весне», среди которых — выдающийся мастер оператор Матти Пылдре. Это на редкость поэтичный, глубоко лиричный и одновременно патриотический рассказ о родной природе, о весеннем ее пробуждении.

В фильме нет текста. За кадром — только музыка. Поначалу она тихая, немного сонная, осторожная — едва слышные голоса челесты и рожка. Потом музыка нарастает, крепнет, заполняет все кадровое пространство картины, выливается в мощное симфоническое половодье.

Фильмотека отечественного документального фильма насчитывает немного произведений столь поэтических, красивых, исполненных такого огромного оптимизма и влюбленности в жизнь.

Тема природы возникает нередко в произведениях эстонских документалистов, как, впрочем, возникает она повсюду, где ищущие, творческие люди держат в руках кинокамеру. Этой теме посвящен и фильм «Какого цвета лето?». Лента не дает основания говорить об оригинальности взгляда или своеобразии трактовки темы. При просмотре ее создается впечатление, что авторы на это и не претендуют. Это скорее этюды, чем законченное произведение. В самом названии скрыта заявка кинематографистов на право просто поэкспериментировать с цветом. Отсюда — склонность к формальным поискам, которыми изобилует картина.

Цветы, очаровательные полевые цветы — ими так богато прибалтийское лето. Цветы очень хорошо сняты. Но уже через две-три минуты после начала просмотра начинаешь ощущать, что многократно повторяющийся изобразительный прием — размывка кадра — утомляет, не несет никакой смысловой или эмоциональной функции и невольно напоминает занятия

«Какого цвета лето?»

в классе операторского мастерства. А потом авторы ставят вопрос: «А что было бы, если бы цвет ушел?», ставят, чтобы ответить на него безжизненными кадрами обесцвеченных цветов. Прием? Да! Но в чем смысл такого приема? Очевидно, в том, чтобы снова подчеркнуть красоту природных красок. Но кому же нужно все это доказывать?

Снова зритель получает возможность любоваться прекрасно снятыми птицами, деревьями, травами, насекомыми. Надо отметить, что качество съемки насекомых чрезвычайно высокое. Но вот снова резкая смена стиля и ритма: одна за другой следуют очень быстрые панорамы по цветам, столь быстрые, что ничего не успеваешь рассмотреть, болят глаза, и возникает неизбежный стробоскопический эффект. Зачем это? Поиск? Увы, чисто формальный, никак не связанный с предыдущей тканью картины. Увлечение техническими приемами становится особенно назойливым в конце фильма, когда авторы экспериментируют с бесконечно изменяющимся цветом воды. Финал достойно венчает надуманная, чрезмерно «красивая» в этом контексте фраза: «Жизни свет негасимый с нами навек останется...»

Натура в чистом, так сказать, виде предстает перед зрителем и в фильме «Крепость в море» режиссера Р. Кесесалу. Это очень интересный кинорассказ об острове-заповеднике, охраняемом человеком. Человек наблюдает за жизнью птиц и помогает им. Картина снята и смонтирована в хороших традициях научно-популярного кино.

Не вызывает бурных дискуссий и фильм о Выруском крае, который автор-оператор Харри Рэхе снял и смонтировал в традиционной манере. Хочу сразу же оговориться: с моей точки зрения, «традиционная манера» отнюдь не плоха сама по себе. Традиционность формы и приемов монтажа часто помогает переключать внимание и зрителя и критика на содержание картины. С этой точки зрения, «С высоты облаков» представляет безусловный интерес. Убедительно и красочно рассказывает фильм о новой жизни древнего края, об удивительных достижениях последних лет.

Через всю картину проходит тема трудолюбия эстонского народа. Их руками — руками тружеников Советской Эстонии — созданы эта красота, все это богатство...

Манера экранного повествования мягкая, спокойная. Зритель успевает хорошо рассмотреть все, что привлекает его внимание. Камера тактично задерживается на деталях, не сбивая избранный ритм повествования.

Но есть в фильме несколько мест, которые вызывают недоумение, а в дальнейшем — и резкое возражение. То тут, то там в качестве живописной детали, этакого «рекламного пятна» появляется в кадре хорошенькая девушка в красной блузе и белых брюках. Она появляется, никак не связанная с тканью кинорасказа, и также неожиданно исчезает. Вот она у развалин древнего замка, а вот — около лошади, пасущейся на предрассветном поле. Моя подозрительность, порожденная столь явной инсценировкой, растет с каждым новым ее появлением, и я уже не верю, что из пруда можно вытащить вот так — прямо сачком — огромную рыбу, как мне показывает это автор фильма в эпизоде, посвященном прудовому хозяйству края. Самое обидное, что чувство недоверия переносится автоматически и на последний, великолепно снятый эпизод свадьбы юноши и девушки, которые принадлежат к одной маленькой и своеобразной этнографической группе, живущей на юге Эстонии.

●

Заметки о документальном кино Эстонии последних лет были бы неполными без краткого анализа двух фильмов, посвященных художникам. Один — рассказ о творчестве Эдуарда Вийральта. Другой — портрет Николая Кармашова. Фильмы очень непохожие друг на друга. И потому, что режиссеры разные: Юло Тамбек в первом и Валерия Андерссон — во втором. И потому, что художники, о которых сняты картины, принадлежат к разным поколениям, разным направлениям. Эдуард Вийральт — выдающийся график, работы которого, к сожалению, очень мало известны в нашей стране.

А между тем Вийральт — явление настолько своеобразное, значительное, что о нем необходимо было рассказать широкому зрителю. Фильм Тамбека отличает высокая кинематографическая культура «прочтения» картин художника. Удивительный такт в сочетании с бережностью в экранном отражении очень сложных по своему образному языку произведений присущи фильму. Жизненная история художника проходит вторым планом как производное от его картин. В передаче ее авторы фильма не претендуют на подробные описания. Вийральт провел большую часть своей жизни вдали от родины и умер на чужбине. Он прожил трагическую жизнь, о которой мы знаем очень мало. Увы, наши знания ненамного увеличиваются, когда мы слышим в конце фильма: «Личная драма Вийральта выступает здесь как драма художника в буржуазном обществе».

«Николай Кармашов» — попытка создания кинопортрета современного молодого художника. Герой картины — человек чрезвычайно интересный, с четкими и очень своеобразными эстетическими принципами, оригинальным взглядом на окружающее. Кармашов — идеальный «объект» для опытного интервьюера. Но для о п ы т н о г о, очень опытного.

С самого начала зритель проникается сознанием того, что перед ним на экране личность незаурядная. Но очень скоро первое впечатление сменяется ощущением некоторой назойливости рассуждений Кармашова о «самоотречении», и сама его позиция становится похожей на позу. В чем тут дело? Быть может, перед нами действительно позер? Нет, знающие художника люди говорят, что это, безусловно, не так. Но ведь и авторы фильма, надо полагать, достаточно хорошо знают своего героя. Почему же они допускают, чтобы у меня, зрителя, создалось о нем неправильное представление? Ведь не критический же портрет предлагают нам сценарист (и интервьюер) Татьяна Эльманович и режиссер Валерия Андерссон! Ответ на все эти недоуменные вопросы, увы, только один: авторы совершили явный просчет, им изменило чувство меры, они «пересолили кашу» и создали, таким образом, неправильное представление о своем герое. Интервьюер должен был перевести собеседника на другую тему, соблюдая меру в показе оригинальных черт его характера.

Очень скоро оказывается, что не интервьюер ведет по фильму своего героя, а, наоборот, Кармашов ведет за собой интервьюера. Кстати, ошибкой является и то, что интервьюер конкретной личностью не является, его, зрителя, представителем на экране не выступает. Герой «общается» неизвестно с кем, его собеседник перестает интересовать зрителей.

А потом происходит и вовсе неожиданное, когда на экране появляются картины Кармашова. Его манера письма достаточно сложна и своеобразна, чтобы можно было рассчитывать на безусловное стопроцентное восприятие его картин зрителем фильма. Вот тут-то и необходимо было активное вступление в ход интервьюера, комментатора и интерпретатора, квалифицированного гида по выставке. Но этого не происходит.

В чей же адрес следует направить эти критические заметки? Очевидно, все же в первую очередь в адрес режиссера. Интервьюер за кадром — это решение режиссера. Отбор синхронных кусков — и здесь тоже главным образом сказываются влияние и вкус режиссера. Я предвижу возможное возражение — ведь почти во всех своих фильмах такие бесспорные авторитеты, как Шойман и Хайновский, остаются за кадром! Значит вовсе не обязательно интервьюеру быть зримым участником экранного действия? Это и так и не так. Вспомним, во всех своих фильмах, где они остаются за кадром, Шойман и Хайновский выступают как разоблачители. Более того, в некоторых случаях они просто вынуждены были оставаться за кадром, чтобы их не могли опознать. При работе они поэтому сознательно дают только крупный план интервьюируемого, ибо именно крупный план и служит в данном случае средством разоблачения. Перед авторами фильма о Кармашове такая задача не стояла. И «закадровая» Татьяна Эльманович не смогла выполнить свои журналистские функции, которые она очень успешно выполняла, выступая в кадре кинофильмов и телевизионных передач.

●

Как-то особняком стоят в ряду работ эстонских кинематографистов фильмы о дальних странствиях.

Я подхожу к оценке этих фильмов с позиций не только зрителя, но и человека, знакомого на личном опыте с условиями жизни полярников. Ведь бывает нередко так: зрителю картина нравится, а те, о ком в ней идет речь, утверждают, что жизнь их и работа неоправданно приукрашены или чрезмерно оромантизированы.

Беру на себя смелость утверждать, что фильмы «Белая земля Эндерби» и «Лето во льдах» отвечают самым взыскательным требованиям и зрителя, и критика, и человека, повидавшего полярные льды. Обе картины — работы молодых режиссеров-операторов А. Сёёта, М. Каска. Это подлинные удачи, и на них хочется остановиться подробнее.

...Они пробыли здесь долгий год. В необычно трудных условиях, на грани человеческих возможностей. Они знают, что везущий смену корабль уже где-то близко, очень близко... И мы видим этот корабль, пробирающийся среди льдов к берегам Антарктиды.

Он тяжело, но уверенно ломает панцирь океана, а за кадром спокойный голос вспоминает слова Джеймса Кука о том, что человеку не суждено пробиться на юг дальше, чем это удалось ему... «Если на юге и есть земли, они никогда не будут исследованы», — писал Кук.

А потом мы наблюдаем за жизнью в домике, который весь как мечта об оставленной родине: на стенках нарисованы березки, кленовые листья, висят портрет женщины, фото озорного мальчишки в очках.

Эпизоды — один эмоциональнее и лучше другого — следуют стройной и логичной чередой, и не перестаешь удивляться мастерству оператора, снимавшего их. Вот подруливает к лагерю только что прилетевший самолет. В нем письма... и десятки мужественных и сильных мужчин застыли в трудном ожидании. А потом камера показывает читающих письма — это удивительный по силе драматизма эпизод.

В фильме есть много удачного и значительного, но самое главное его качество — суровая сдержанность, очень точно увиденная и переданная правда. Спокойный тон повествования, отличный литературный текст помогают камере раскрыть эту трудную правду.

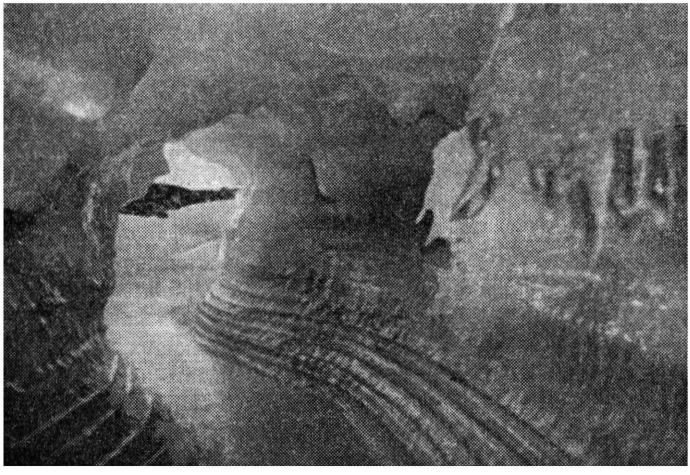
Эпизод похода санного поезда в глубь материка — одна из выдающихся удач в документальном кино последних лет. Редко приходится встречать на экране более убедительные свидетельства силы человеческого духа, торжества человека над природой. Не буду повторяться и описывать операторскую работу. Хочу задержать ваше внимание лишь на удивительной органичности в использовании всех средств, которые были в распоряжении режиссера, монтировавшего и озвучивавшего фильм. Не удается выделить как наиболее удачно использованное ни одно из них: монтажный ритм и сочетание планов, музыка, шумы, текст, манера чтения текста — все это одинаково находится на чрезвычайно высоком уровне, свидетельствует о незаурядной одаренности режиссера.

«Воспоминание — единственное богатство, которое можно взять с собой в Антарктиду». Эти точные слова — ключ к эмоциональному содержанию эпизода.

Можно было бы описывать финальные сцены, когда зимовщики прощаются со снегами и льдами безмолвного материка, бросают последний взгляд на остающиеся навсегда могилы, на пингвинов, провожающих людей, многое можно было бы рассказать и написать и о фильме «Белая земля Эндерби», который заслуживает специальной большой статьи.

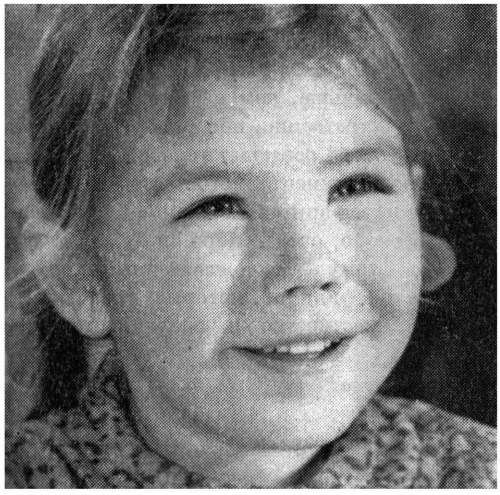
«Лето во льдах» — в чистом виде операторский фильм. Великолепная работа звукорежиссера, являющегося полноправным соавтором фильма, лишь подчеркивает выдающееся мастерство человека, державшего в руках камеру. Игра цвета, сочетания цветов таковы, что второй план кажется снятым... в павильоне с хорошо поставленным светом. «Лето во льдах» — фильм без единого слова, это поэтичный кинорассказ о несравненной красоте летней Антарктиды. Среди всех эпизодов

«Белая земля Эндерби»



«Лето во льдах»

особенно выделяется один — длинный, очень длинный проезд по ледовому тоннелю, освещенному солнцем. Технически это снято так, что выдерживает сравнение с кадрами, сделанными с помощью самой совершенной операторской тележки, которая катится по идеально ровно уложенным рельсам без стыков. Каждый следующий план насыщеннее по цвету и эмоциональнее предыдущего. И кажется, нет конца открытиям, которые делает для себя зритель, ведомый по ледяным лабиринтам вдохновенной кинокамерой... Фильм заканчивается очень точным по настроению эпизодом: ушло лето, на берег налетают злые холодные ветры, рождающиеся в застывших навеки глубинах материка. И у кромки ледяного берега замерзает отставший от своих соплеменников пингвин...



«Почему?»

●

Среди просмотренных мною фильмов есть еще немало таких, о которых стоило бы написать. Но рамки статьи нельзя растягивать бесконечно, и приходиться решать — который будет последним в этих заметках? Видимо, закончить надо коротким рассказом о фильме, посвященном маленьким гражданам Советской Эстонии. Потому что это картина о будущем республики.

Итак, «Почему?». На экране детский сад. Один из многих таллинских садиков. Обычный, районный. План за планом перед зрителем проходят будничные, простые и вместе с тем очень непростые ребячьи дела, из которых складывается развитие ребенка.

Но есть и находки, которые выделяют фильм из ряда просто хороших и делают его необычным, очень интересным, отмеченным незаурядным дарованием авторов. Малышам показывают предметы, которые давно или не очень давно вышли из употребления, и просят их сказать — что это такое? Показывают старую кофейную мельницу, керосиновую лампу, граммофон, противогаз. В последнем случае следуют такие ответы: «слон», «водолаз», «шапка-невидимка» и так далее. Потом через динамик воспроизводится звук сирены, и детишкам предлагают определить, что это за звук. Ответы: «самолет», «гоночная машина». Так через призму детских представлений — представлений, рожденных мирной, счастливой действительностью семидесятого года,— раскрываются большие и важные истины, звучащие в ином случае как простая тривиальность.

В финале картины — две отличные сцены: у Вечного огня и около памятника В. И. Ленину.

Вопросы трех-четырехлетним у Вечного огня:

— Почему горит огонь?

— Потому что солдаты воевали...

— Потому что здесь солдат...

— Солдаты победили, и мы их помним...

Еще вопрос:

— Кого победили солдаты?

— Врагов!

У памятника В. И. Ленину...

— Кто был Ленин?

— Наш вождь.

— Чего хотел Ленин?

— Чтобы все люди жили хорошо.

— Кого любил Ленин?

— Детей... Всех людей... Рабочих...

И простые умные слова в финале: «Дети — граждане своей родины. Им дорого и свято то, что дорого и свято нам, родителям... Почему же мы иногда забываем о том, как важно все, что мы делаем? Для них — важно! Почему?»

Очень умный, добрый, значительный фильм «Почему?». Созданный на материале детского сада, он глубоко и серьезно рассказывает о людях взрослых, о тех, кто готовит к жизни следующее поколение. О высоких принципах, которые мы завещаем детям. О великих идеях, которые мы оставляем им как самое большое богатство.

●

В эстонском документальном кино работает небольшая, но деятельная, серьезная, ищущая группа творческих работников. Высокая профессиональная культура, стремление к поиску, уважение к лучшим традициям отличают

их работы. Средний уровень фильмов (если можно «усреднить» качества, присущие продуктам творчества!) высокий. И тем радостнее видеть возникающие время от времени протуберанцы — впечатляющие взлеты, проявления подлинной талантливости.

Эстонским товарищам многое еще предстоит открыть, сделать. Не нашла еще своего воплощения важнейшая тема — тема советского рабочего человека (хотя есть попытки разработать ее — например, неплохой фильм С. Школьникова «Одна ночь»). Не пришлось мне увидеть ни одного фильма о людях, выращивающих буквально на камнях самые высокие в стране урожаи. Есть эпизоды, посвященные современной эстонской деревне, они разбросаны по нескольким картинам. Но нет серьезной, глубокой работы, осмысляющей огромные социально-экономические изменения, которые произошли за годы Советской власти в жизни эстонского крестьянина.

Эстонская Советская Социалистическая Республика одна из самых молодых в составе СССР. Встав на путь социалистического развития лишь в 1940 году, пережив вместе со всеми советскими республиками длительную войну, она получила возможность приступить к развернутому строительству нового общества. Тем более впечатляющи огромные успехи Эстонии — органической и неотъемлемой части Союза ССР, равноправного члена качественно нового исторического сообщества.

Являясь частью державы, идущей в авангарде мирового прогресса, Эстония участвует в решении важнейших проблем, далеко выходящих за пределы национального значения. Многообразие экономических, культурных, политических, административных связей со страной в целом, с каждой советской республикой в отдельности, сознание своей роли и своей ответственности, активное участие в решении общегосударственных вопросов — лишь некоторые важнейшие аспекты современной жизни народа Эстонии. Фильмы эстонских документалистов в какой-то степени отражают эти аспекты, дают возможность уловить отдельные черты социалистической нови.

Находят они отражение и в сюжетах киножурнала «Советская Эстония», который систематически обращает внимание на культурные проблемы (больше, чем на актуальные события, и это естественно, ибо события всесторонне и оперативно освещает телевидение). И тем не менее у документалистов есть неоплаченный долг перед зрителем. Можно быть уверенным, что скоро, очень скоро он будет оплачен. Порукою тому — художественный уровень большинства фильмов, которые удалось просмотреть, мастерство и одаренность их создателей.

Таллин—Москва

Фильм находится в производстве...

Направление атаки — космос

И. Пономарев

— Алтай! Атимжан Санбаев! Жени-их! Асем! Невеста! Шолпан! Ну, где вы там? Быстро по местам!

С разных сторон входят они в зал, где идет свадебное торжество, придуманное молодым сценаристом Л. Соном. А вот и виновник импровизированного торжества — режиссер Юрий Шиллер. Он говорит сейчас:

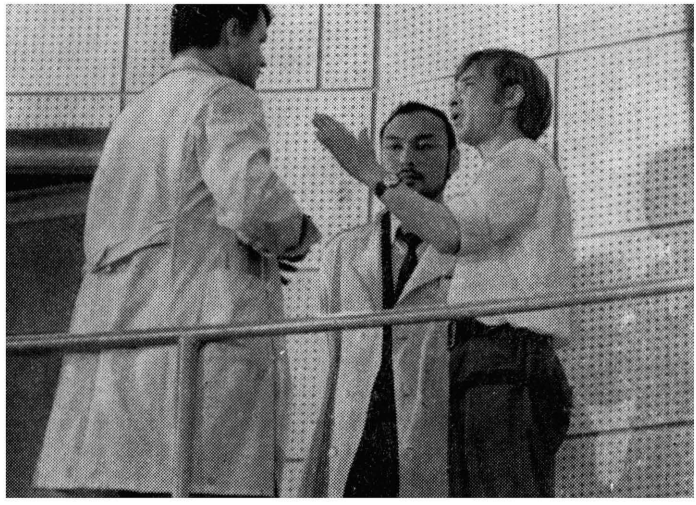
— Атимжан и Шолпан, вы же жених и невеста. Больше внимания друг к другу! Вот, вот... Теперь вижу, что вы Алтай и Асем... Игорь, ты готов?

Вопрос Шиллера обращен к Игорю Вовнянко, тоже молодому кинематографисту — оператору-постановщику.

— Внимание!.. Мотор!.. Начали!..

В павильоне киностудии «Казахфильм» идет съемка картины «Атака».

Пока снимается эпизод «Речь аксакала», знакомлюсь со сценарием выпускника ВГИКа Л. Сона. «Атака» — его дебют в кино.



Рабочий момент. Справа—режиссер фильма «Атака» Юрий Шиллер, в центре — Атимжан Санбаев

Сценарий исследует взаимоотношения людей очень современной профессии. Мы постоянно слышим по радио, читаем в газетах такие слова: «координационно-вычислительный центр ведет обработку поступающей информации» или «станции слежения фиксируют координаты...» О чем это?

Речь идет о спутниках, о космических кораблях. «Центр», «станции»... Ну, конечно же, не центр и не станции координируют, следят и вычисляют, а люди. Но какие они? Как и чем живут? Что мы знаем о них? Почти ничего. Отсюда легко понять, с каким интересом читается сценарий бывшего работника алма-атинской обсерватории Л. Сона. «Атака» — повесть о людях, работающих на одной из комплексных космических станций.

Нет в сценарии острого, захватывающего сюжета, нет внешней занимательности, но сценарий волнует. И заставляет думать о судьбах людей, о нашем необычном времени, когда человек, покорив космос, начал его планомерное освоение.

Вот ситуация, в какую попадают киногерои. Во Дворце бракосочетаний происходит свадебный обряд. Происходит так, как и полагается: произносятся напутственные речи, молодоженам вручаются обручальные кольца, шипит шампанское... И вдруг голос по радио:

— Товарищ Кумаров Алтай, к телефону!

Жених, молодой начальник комплексной космической станции, вынужден срочно покинуть Дворец бракосочетаний, оставить невесту и забыть про свадьбу: на орбиту выведен космический корабль с людьми на борту.

В этой ситуации на протяжении всего сценария и держит своих героев Л. Сон. Космос ворвался в личную жизнь человека. Атакует. Но и человек атакует космос. И побеждает. Однако сколько событий происходит за время пребывания людей в космосе! Здесь, на земле, рушатся и налаживаются судьбы. Космос будоражит людей, действует на их умы, вторгается в будни, в повседневность.

Это не о фильме — о сценарии. А фильм продолжает сниматься. В перерыве обращаюсь к Атимжану Санбаеву с вопросом: «Кого вы играете?» Санбаев не актер. Он писатель. Роль Алтая — это его актерский дебют.

— Кого играю? Современника. Человека, чья судьба связана с космосом. И еще — ученого. Кроме того, жениха, вынужденного покинуть свадьбу, оставить невесту, вступить в конфликт с ее родителями. Роль сложная, интересная, работы — невпроворот.

Кадр из фильма «Атака»

В разговор вступает Роман Хомятов, исполняющий в «Атаке» одну из главных ролей.

— Мне предлагали сниматься в нескольких фильмах, — говорит он, — но я остановился на «Атаке». Выбор этот не случаен. Давно мечтал сыграть современного ученого. Андрей, роль которого я исполняю, человек, до мозга костей преданный науке, работе, делу. В своей преданности он неповторим. И еще: это человек громадной силы воли, это, я бы сказал, танк-человек. Да, танк! Редко испытывал такую радость, работая в кино, потому что сниматься в «Атаке» — значит открывать. И не только ту атмосферу, ту незнакомую тебе жизнь работников космической службы, но и самого себя.

— То есть?

— Дело в том, что, читая сценарий, поначалу несколько испугался. Андрей, мой герой, — личность яркая и волевая, и подумалось: справлюсь ли, найдутся ли во мне такие силы? И вот вроде бы справляюсь. А это значит — открыл в себе новые возможности.

Обращаюсь к автору сценария Л. Сону:

— Каковы ваши впечатления от съемок?

— Я рад, что Юрий Шиллер понял мой замысел, моих героев. Он работает со мной в унисон, смотрит на сценарий моими глазами. Кроме того, много привносит от себя, делает много толковых предложений. Это очень хорошо. Плохо, когда режиссер следует букве сценария...

— По местам! Съемка!

Актеры и массовка усаживаются за свадебный стол. Включается полный свет. Со стороны кажется, что идет подготовка к съемке, гости жениха и невесты ведут себя непринужденно, естественно. Вот эту-то непринужденность ловит и фиксирует Игорь Вовнянко, который будто бы «готовится к съемке». Съемка «скрытой камерой» — один из любимых методов работы молодых кинематографистов из группы «Атака». Польза ее очевидна: массовка хуже играет по сигналу.

— Порой мы и профессиональных актеров снимаем скрытой камерой, — говорит Вовнянко. — Это иногда дает самые неожиданные эффекты. Особенно интересный материал получается, когда снимаем актеров во время репетиции.

— Юрий, о чем ваш фильм?

С таким вопросом я обратился к Шиллеру.

— Если говорить в узком смысле слова, то о работниках комплексной космической станции. В широком же смысле — в «Атаке» по-

казана жизнь нашего народа, отраженная в жизни небольшого коллектива наблюдателей за космосом. Люди и время — так бы мне хотелось охарактеризовать ту тему, которой мы сейчас посвящаем свой труд. Наши люди в наше время.

— В чем основной конфликт в сценарии?

— Сознание человека отстает от развития научно-технической революции. То, как человек побеждает отсталость в своем сознании, то, как он борется с самим собой, и есть главный конфликт. Человек вышел в космос. Физически. В фильме я хочу показать людей, которые стремятся и морально подняться до космических высот, даже находясь на земле. Так же понимает сценарий и съемочная группа. Поэтому работать мне легко. Огромную помощь оказывает нам художественный руководитель нашей картины, мой учитель Григорий Наумович Чухрай.

Вечером — просмотр отснятого материала. Григорий Наумович и Юрий сидят рядом, глядя на экран. Чухрай вполголоса делает замечания по ходу просмотра и дает советы. Хвалит добротную операторскую работу.

— Молодцы. Славно поработали... А здесь надо бы не так. Профиль с фасом не монтируется... Опять хороший кусок!

И так далее.

А на экране живут киногерои. Выразительны фоны. Фантастически выглядит стоящая в горах комплексная космическая станция: острые иглы антенн, сферически вогнутые радары, выпуклые купола обсерваторий, причудливой формы радиотелескоп, центральный аппаратный зал, лаборатории...

Центральный аппаратный зал — это плод труда художника-постановщика «Атаки» Ю. Вайнштока. Даже специалисту с космической станции, наверное, не придет в голову, что зал не настоящий, до того правдив образ станции, созданной группой умельцев под руководством художника.

Натурные съемки проводились группой в трудных условиях—высоко в горах.

Просмотр материала окончен. Режиссер и оператор «Атаки» вопросительно смотрят на Чухрая: что он скажет? Григорий Наумович медлит начать разговор, словно испытывает терпение молодых «атаковцев».

«Атака». Андрей — Р. Хомятов

— Ну, что же, — наконец произносит он, — по-моему, пока все идет нормально. Материал хорош. Только надо будет крепко покорпеть над монтажом. И еще вот что — музыка к фильму. О ней надо подумать самым серьезным образом. В вашем фильме на нее ложится огромная нагрузка...

Съемки продолжаются. Молодые кинематографисты атакуют сложности кинематографа, чтобы заглянуть глубоко в сегодняшний день и, будем надеяться, принести зрителю радость.

Алма-Ата

Великий нигромант

Сергей Юткевич

«Не найдешь нынче в немецких землях такого удивительного нигроманта, каким был в свое время этот Фауст. Так много диковинного совершил он, что о нем не так скоро позабудут»*.

Эта запись из «Циммерской хроники», включающей в себя легенду о докторе Фаусте, нуждается в расшифровке — нигромантами называли чернокнижников-чародеев, «благодаря чарам которых изумленные зрители видят, будто одно превращается в другое и будто на их глазах совершаются чудеса», как писал в 1575 году в своем «Трактате швейцарца» Бенедикт Аретиус**.

Лев Кулешов еще при жизни нашего поколения стал личностью легендарной.

Даже будучи его современником — я моложе Кулешова лишь на какие-нибудь пять лет,— я часто поглядывал на него с изумлением. Он мне всегда казался чародеем, чья такая противоречивая, разноликая и фантастическая судьба с трудом поддавалась разгадке.

Действительно, он был автором всего нескольких фильмов, из которых только три, пожалуй, можно было безусловно занести в категорию полноценных удач. И хотя эти фильмы были сделаны на уровне почти средневековой техники (если сравнить с техническим совершенством современного кино), они упрямо не старели. Так же, как его первая книга «Искусство кино», напечатанная в 1929 году, где он обобщал свой опыт, хотя и содержала много наивных положений, все же не переставала быть для нас настольной. Недаром все мы, кинематографисты разных поколений, не только уважали Кулешова, но, как бы завороженные притягательным обаянием его личности, тянулись к нему за помощью и советом.

Из-за рубежа к нему не раз обращались с просьбами восстановить те эксперименты двадцатых годов, которые вошли в мировое киноведение под названием «эффект Кулешова». Одно из многочисленных писем, адресованное во ВГИК и помеченное 18 декабря 1968 года, гласило:

«Мы, американские критики, сотрудники «Фильм куотерли», с восторгом узнали, что Лев Кулешов собирается восстановить свои широко известные и оказавшие огромное влияние на кинематограф короткометражные фильмы «Эффект Мозжухина», «Идеальная женщина», «Механический балет» и «Искусственный пейзаж». Это было трагической потерей для истории кино, что эти произведения погибли во время войны... Было бы очень желательно, чтобы молодое поколение энтузиастов кино могло посмотреть эти фильмы... Они описывались многочисленными критиками с чужих слов, и поэтому скептически настроенные молодые люди подчас сомневаются в том, что имели ли место вообще эти эксперименты. Если замысел Кулешова будет осуществлен, мы надеемся достичь договоренности о всемирном прокате этих фильмов».

---

* «Легенда о докторе Фаусте». М., изд-во Академии наук СССР, 1958, стр. 21.
** Там же, стр. 26.

Зарубежные теоретические киноежемесячники посвящали Кулешову целые номера. Ни одна из историй киноискусства не начиналась без упоминания его имени. А между тем его педагогическая деятельность все ширилась и авторитет с годами рос, так что советские кинематографисты вполне обоснованно поручили открыть свой первый съезд именно ему, одному из старейшин не только советского, но и мирового кино.

Мало можно найти в истории культуры подобных случаев бесспорного и широкого влияния, опирающегося не столько на непосредственную практику художника, сколько на нечто иное и, очевидно, не менее значительное: на открытие таких законов и свойств нового искусства, которые, проникнув в самую сущность явлений, стали обязательными, непреложными и в то же время сохранили свою динамичность, способность все полнее раскрываться во времени.

В гениальной таблице Менделеева, когда она впервые открылась для человечества, не были заполнены некоторые ее клетки. На долю не менее прославленного зачинателя эры реактивных двигателей и всех наших космических завоеваний Циолковского не выпало счастье самому стать строителем или хотя бы свидетелем полетов первых межпланетных кораблей. Но не случайно имена этих ученых человечество занесло навсегда на скрижали прогресса науки и их открытия стали отправной точкой для дальнейшего полета созидательной мысли ученых, пошедших той же дорогой.

В истории искусства XX века я, пожалуй, могу найти только один пример, частично совпадающий с судьбой советского режиссера Льва Кулешова.

В старинном провансальском городке, затерянном на юге Франции в приморских Альпах, недавно скончался в очень преклонном возрасте художник, чье имя стало легендарным еще в начале нашего века.

Это был английский режиссер, художник и теоретик театра Гордон Эдвард Крэг, сын прославленной британской актрисы Элен Терри, муж легендарной Айседоры Дункан, тот самый единственный иностранный режиссер, которого пригласил Станиславский для постановки «Гамлета» Шекспира в Московском Художественном театре.

Он был тогда автором одной только книги — «Искусство театра», потом переведенной почти на все языки мира.

Спектакль «Гамлет» в МХТ, хотя и вышел на суд зрителей, был, по существу, незавершенным творением. Другие постановочные замыслы Крэга остались на стадии экспериментов. Он колдовал над чем-то доступным лишь для кучки избранных, в развалинах античных амфитеатров, сохранившихся на окраинах итальянских городов, и спорадически выпускал журнал, где публиковал результаты своих опытов. Но теперь уже можно с уверенностью сказать, что удачи и свершения целой плеяды мастеров режиссуры, начиная с Рейнгардта, Мейерхольда, Таирова и Вахтангова, кончая Виларом, Стреллером, Бруком и Планшоном, в известной мере возникали и развивались под знаком английского нигроманта.

Сегодня, рассматривая его графические листы, посвященные толкованию шекспировских творений, исполненные в изысканной, но несколько старомодной стилистике, вспоминая его вызвавшие в свое время столько споров архитектурные проекты, которые он предлагал Станиславскому в виде универсальных «ширм», как фон для трагедии о датском принце, перечитывая строки его утопических мечтаний о некоей «сверхмарионетке», которая станет когда-нибудь идеальным инструментом в руках режиссера, заменив эфемерное и подверженное случайностям ремесло лицедея, кажется невероятным, что весь этот свод таких зыбких и несбыточных фантазий все-таки смог оказать столь действенное влияние на развитие многих направлений в театральном искусстве XX века.

Однако причиной тому послужили не те частные находки в области практической режиссуры, которыми ознаменовалась деятельность Крэга, а прежде всего та страстная одержимость, с которой проповедовал он мысль о режиссере как единственном вла-

стелине сцены, художнике-творце, чей замысел должен пронизывать весь спектакль, превращая его из конгломерата случайностей в волшебный синтез всех искусств, развивающихся под знаменем Мельпомены.

В книге «Искусство театра» Крэг писал: «...моя вера в возрождение театрального искусства вытекает из моей веры в возрождение режиссера; когда режиссер поймет настоящее назначение актеров, декораций, костюмов, освещения и танца, когда овладеет элементами сценического истолкования, когда он постепенно усвоит мастерство движения, линий, красок, ритма и слова —как последней силы, развивающейся из всех остальных... тогда, я сказал, театральное искусство отвоюет свои права и станет самодовлеющим искусством, а не только подражательной способностью»*.

Эта заповедь Гордона Крэга, похожая на магическое заклинание, силой своей убежденности и оказала влияние на многие искания, которыми ознаменовалось развитие театрального искусства эпохи, по справедливости заслужившей после великих открытий Станиславского право называться эпохой небывалого расцвета режиссерского мастерства.

Сегодня можно и нужно оспаривать излишества или, пользуясь публицистической терминологией, «перегибы», возникшие на путях этой диктатуры режиссера, и критиковать Крэга за недооценку роли актера, за его теорию о «сверхмарионетке». Но все это будет закономерным лишь при условии, если мы прежде признаем плодотворность главной его мысли о самостоятельности театрального искусства, самостоятельности и полноценности его структур и оценим по достоинству фанатическое устремление Крэга к идеальному образцу синтетического мастерства, в котором не будет места случайности или дилетантизму.

Русский поэт Велемир Хлебников в своих косноязычных пророчествах делил художников на «изобретателей» и «приобретателей». Можно оспаривать и это столь категорическое заявление поэта, но бесспорным остается тот факт, что без великой расы изобретателей в науке и искусстве, без их опытов, часто не завершенных, крайних или рискованных, без их поисков и даже (в иных случаях) заблуждений, без их гениальных проблесков и прозрений, без их интуитивных проникновений в самые глубины закономерностей творчества стало бы невозможным развитие искусства.

Вот к этому сонму художников-изобретателей, исполненных ненасытной фаустовской страстью к познанию, к этим «нигромантам» принадлежал и Лев Кулешов, открывший философский камень кинематографии, который окрестил он «монтажом». Но может быть, самое парадоксальное в его биографии заключается в том, что, позаимствовав этот уже существовавший до него технический термин, он возвел его в эстетическую категорию, посредством которой вскрылись тайники, хранящие в своих глубинах несметные возможности киноискусства.

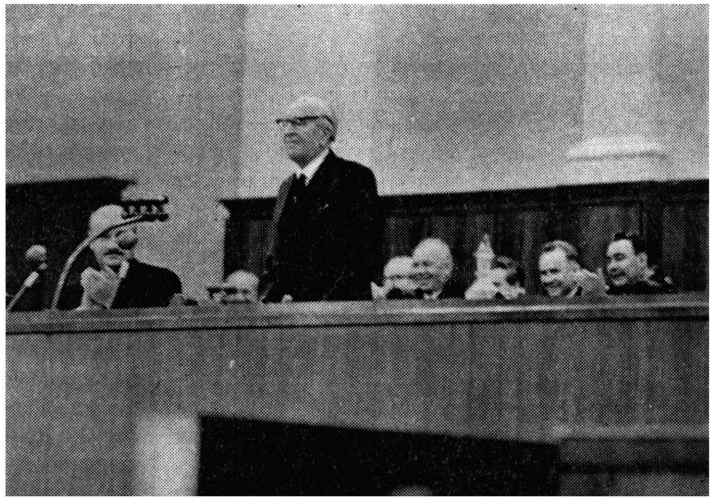
И в то же время сам он недооценил всю силу своей же чудодейственной формулы.

И в этом, наверное, и заключалась одна из причин его, в высоком смысле этого слова, драматической судьбы.

Я не боюсь этого определения, так как оно должно быть правильно истолковано. Ведь в биографии Кулешова не было никакого драматического разлада художника с действительностью. Только великий Октябрь дал ему возможность провести его опыты. Только наше Советское государство предоставило ему полную свободу в осуществлении его замыслов. Оно же увенчало его благородную работу по воспитанию кадров самой высокой наградой страны — орденом Ленина.

Всю свою долгую семидесятилетнюю жизнь — и об этом свидетельствуют страницы его воспоминаний — чувствовал он себя кровно связанным со своей родиной, ее народом, природой и культурой. Он был коммунистом по зову сердца, искренне и полноценно участвовавшим в закладке здания нового общества, которое возводилось коллективными усилиями партии и народа.

* Гордон Крэг. Искусство театра. Спб., изд. Бутковской, 1912, стр. 115.



Л. Кулешов открывает Первый съезд советских кинематографистов (ноябрь 1965 года)

И причины испытанных, пережитых им трудностей заключались не только в том, что поиски художника подвергались иногда несправедливой, неглубокой и неумной критике, которую он, естественно, переживал болезненно, возлагая на таких критиков вину за свои неудачи. Эти огорчения и разочарования, увы, неизбежны на пути всякого изобретателя. С ними вынужден считаться разум, но против них так же естественно восстают чувства.

Однако не одни они составляли сущность тех барьеров, которые вставали на пути режиссера.

Кулешову могло казаться, что поистине несправедливая кличка «формалист», приклеенная к нему одно время слишком резвыми критиками, помешала ему в реализации его творческих замыслов. Действительно, на некоторых этапах его производственной практики перестраховочная недальновидность иных киноруководителей на время отбрасывала режиссера от того места на съемочной площадке, на которое он имел законное право. Но подлинная сущность тех драматических противоречий, которыми отмечена его судьба, гнездилась прежде всего во внутреннем и часто даже не до конца осознанном разрыве между чаемым и осуществленным, между стремлениями и возможностями, между задуманным и выполненным.

Однако попробуем рассмотреть последовательно основные звенья пути этого выдающегося теоретика и режиссера.

Поистине «колумбовым яйцом» оказался монтажный эксперимент, произведенный Кулешовым в начале 20-х годов и впоследствии вошедший в историю мирового киноискусства под названием «эффект Кулешова».

Вот как он сам описывает этот опыт:

«Я чередовал один и тот же кадр Мозжухина с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобрели разный смысл. Переживания актера становились различными! Открытие ошеломило меня. Так я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж — вот основа, сущность построения кинокартин! Монтаж придает различный смысл содержанию по воле режиссера. Таково было мое заключение».

Вывод, который сделал Кулешов, был, конечно, ошеломляющим, но он далеко выходил за пределы того факта, что переживание актера изменялось от соседства с разными по смыслу монтажными кусками.

Дело было отнюдь не только в актере, что, естественно, в то время не было столь ясным. Вот почему так важно то, что Кулешов рассказывает — значительно более подробно — о трех других своих экспериментах: «творимой земной поверхности», «творимом человеке» и «танце». Смысл этих экспериментов сводился к более упрощенным формулам создания иллюзии единства действия путем перемещения аппарата и склейки кусков, снятых в разных местах и условиях.

И только в конце жизни, когда Кулешов завершил свою книгу «50», он подошел к подлинной сущности своего открытия, процитировав знаменитую выдержку из письма Толстого к Страхову, написанного в апреле 1876 года:

«Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словом особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения...

Теперь же, правда, что когда $^{9}/_{10}$ всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

И Кулешов добавляет от себя:

«Более гениального определения сущности монтажа, чем сделал это Лев Толстой, нельзя придумать!»

Но уже и тогда, в 1929 году, когда Кулешов в своей первой книге «Искусство кино» впервые сформулировал сущность своего эксперимента, он, независимо от толстовского определения, вплотную пробился к самой сердцевине проблемы:

«...мы убедились в том, что основное средство воздействия на зрителя через кинематограф, средство, присущее только кинематографу, — это не просто показ содержания данных кусков, а организация этих кусков между собой, их комбинация, конструкция, т.-е. соотношение кусков, их последовательность, сменяемость одного куска другим. Вот это и является основным средством кинематографического воздействия на зрителя»*.

Несколько позднее к тому же выводу, но справедливо не ограничиваясь только кинематографом, придет, анализируя рассказ Бунина «Легкое дыхание», советский ученый Л. С. Выготский, автор книги «Психология искусства».

«Мы уже знаем, — писал он, — что основой мелодии является динамическое соотношение составляющих ее звуков. Так же точно стих есть не просто сумма составляющих его звуков, а есть динамическая их последовательность, определенное их соотношение. Так же точно, как два звука, соединяясь, или два слова, располагаясь одно за другим, образуют некоторое отношение, всецело определяющееся порядком последовательности элементов, так же точно два события или действия, объединяясь, вместе дают некоторое новое динамическое соотношение, всецело определяющееся порядком и расположением этих событий. Так, например, звуки a, b, c, или слова a, b, c, или события a, b, c совершенно меняют свой смысл и свое эмоциональное значение, если мы их переставим в таком порядке, скажем: b, c, a; b, a, c»**.

Однако Кулешов вступил в противоречие с Толстым и сам же ограничил «эффект» своего открытия, когда подвел его итог следующей формулой:

«Не так важно содержание кусков само по себе, как важно соединение двух кусков разных содержаний и способ их соединения и их чередования»***.

---

* Лев Кулешов. Искусство кино (Мой опыт). М., «Теакинопечать», 1929, стр. 16.
** Л. С. Выготский. Психология искусства, изд. 2-е, М., «Искусство», 1968, стр. 192.
*** Лев Кулешов. Искусство кино, стр. 16.

Нетрудно установить, что Толстой настаивал на важности сцепления м ы с л е й, значительность содержания которых снижается при отсутствии учета фактора сцеплений; но при этом в его понимании именно все-таки мысль остается основной «ячейкой монтажа» (по определению Эйзенштейна).

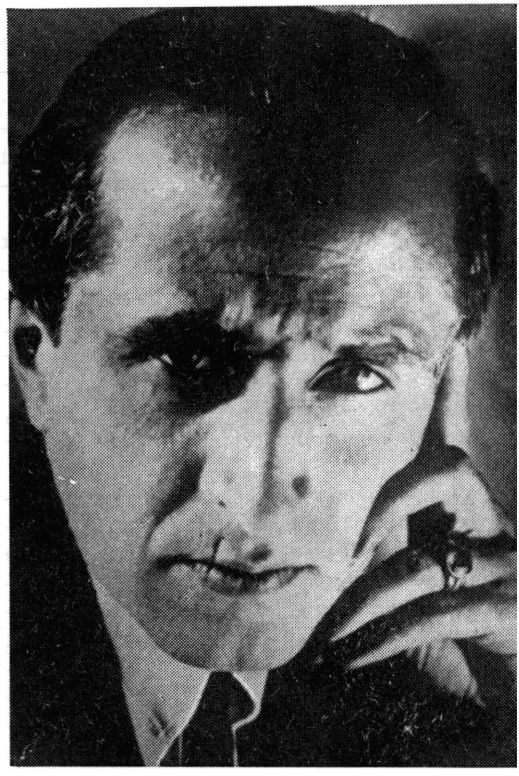
С позиций современного киноведения стало возможно определить, в какой мере повлияла на «эффект Кулешова» и его последующие толкования недооценка как смысловой нагрузки отдельных кадров, так и влияния этой нагрузки на всю систему их сцепления. Поэтому киновед Н. Клейман в своем исследовании «Кадр как ячейка монтажа» пришел к справедливому утверждению: «...наша гипотеза в истолковании эксперимента Кулешова состоит в том, что:

внутрикадровый материал константного крупного плана тоже принимает участие в суждении зрителя;

это участие обеспечивается неэлементарностью, неоднородностью внутрикадрового материала;

«вычитывание смысла» сопровождается «вычитанием части материала», не существенной в данной ситуации, и выдвижением на первый план доминирующей группы мотивов. Иначе говоря, происходит *трансформация структуры* внутрикадрового *материала*»*.

Но такого рода наблюдения легко сделать сегодня, когда киноискусство накопило огромный опыт; тогда же, почти полвека тому назад, всю глубину и значимость открытия Кулешова смог оценить только Эйзенштейн. На смену пониманию монтажа как сцепки кадров он выдвинул теоретическую догадку об их столкновении, а затем, практически пользуясь системой аналогий («Стачка»), метафор («Броненосец «Потемкин») и развивая свои опыты по эмбриональному сопоставлению понятий в фильме «Октябрь», пришел к теории «интеллектуального кино», тем самым как бы реализовав те грандиозные возможности, которые были заложены в толстовском определении «сцеплений».



Л. Кулешов (1923)

Кулешов, открывая свой «эффект», интуитивно почувствовал, что он находится на грани овладения тайной подлинной кинематографичности. И это было настоящим рывком вперед по сравнению с монтажными достижениями Гриффита, где «параллельный» монтаж, крупные планы актеров и вещей, доснятые позже и вставленные в монтажную ткань картины, все же оставались в пределах, ограниченных поисками способов действенного пересказа событий.

Здесь мы вправе оспорить вывод, сделанный тем же Н. Клейманом: «Справедливости ради надо отметить, что дальше него (то есть

* Н. К л е й м а н. Кадр как ячейка монтажа.— Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 11. М., «Наука», 1968, стр. 102.

Кулешова. — *С. Ю.*) пошел его предшественник Гриффит в своем параллельном «монтаже эпох». Несмотря на громоздкость сопоставляемого материала и философскую наивность своих сопоставлений, он в ряде моментов «Нетерпимости» достиг поразительной глубины и тонкости смысловых характеристик»*.

Конечно, Гриффит в своем замечательном фильме эмпирически нащупал новые возможности драматургической структуры, повлиявшие как на Кулешова, так и на Эйзенштейна. Но все же эти изменения остались качественно ограниченными, что вскоре наглядно доказал тот же Эйзенштейн как в своих фильмах, так и в знаменитой статье «Диккенс, Гриффит и мы».

Зато можно полностью согласиться с предшествующим наблюдением молодого киноведа: «...опыт Кулешова подсказывал, что в материале существуют не только событийно-эмпирические связи, но и колоссальное многообразие смысловых взаимосвязей, близких и отдаленных, которые позволяют кинематографу вырваться за пределы примитивного повествования о том, «что случилось», и заняться более сложными связями явлений: в конечном счете взаимосвязанностью всего со всем»**.

Действительно, закон сцепления открывал новые возможности не только склейки, сопоставления или даже столкновения кинематографических знаков, но и органически перерастал в своеобразную *систему мышления*, по-новому определяющую как всю структуру произведения, методологию художника, так и психологию восприятия зрителя.

Все это стало ясным впоследствии, когда Эйзенштейн пришел к своей теории «внутреннего монолога» (которую ему лично не удалось воплотить полностью, но которая оказала столь сильное влияние на развитие всего современного мирового кино), и монтажное мышление в итоге этого открытия глубоко проникло во все поры литературы и драматургии, в силу чего влияние кино на все современное искусство стало неоспоримым фактом.

Отсюда делается понятным, почему именно в последние годы во всех уголках света вновь так ярко вспыхнул интерес к «эффекту Кулешова», так же как и к возникшей в тот же период теории Дзиги Вертова о «киноправде», о «жизни, захваченной врасплох», получившей столь широкое распространение в сотнях опытов «синема-верите», «прямого кино» и в документальной публицистике.

Открытие, сделанное Кулешовым, оказалось глубоким и значительным, но оно лишь частично отразилось в его собственных фильмах. В этом сказалась историческая закономерность, так как сделанный теоретиком скачок должен был найти подкрепление не только в изменении технологии съемок, но прежде всего во всей системе мышления и в первую очередь не только режиссерского, но и драматургического, то есть на том плацдарме, где мысль будущего фильма впервые проявляет свою суть.

В своей апологии режиссерского творчества Гордон Крэг опирался на драматургию Шекспира. Из нее черпал он доказательства для стремления к поэтическому совершенству спектакля, достойного великого драматурга. Шекспир был для него тем мерилом, которым оправдывал он свой максимализм, ведь великий елизаветинец являлся квинтэссенцией подлинной театральности. Но Кулешову было труднее, за его спиной не стоял кинематографический Шекспир, а сам он не мог, да и не должен был стать таковым.

Процесс осмысления новых средств воздействия, открытых таким молодым искусством, как кинематография, тогда только начинался. Его технические возможности развивались быстрее, чем его возможности как искусства, и мы по сей день находимся только накануне появления таких произведений кинодраматургии, которые по праву могли бы уподобиться шекспировским.

Я помню, как однажды в беседе со мной по поводу какого-то своего фильма Кулешов с горечью и досадой сказал:

«Эх, не хватило таланта!»

---

* Н. Клейман. Кадр как ячейка монтажа.— Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 11. М., «Наука», 1968, стр. 116.

** Там же, стр. 116.

Он был не прав. Режиссер он был сполна одаренный, и причину его недовольства собой надо искать не в нехватке у него таланта, а в его особых с в о й с т в а х. А как известно, в большинстве случаев художник сам не в силах бывает определить особые свойства своего дарования.

«Писатели — плохие судьи своих собственных произведений. В восемнадцать лет Вольтер верил, что он оставит по себе память как большой трагический актер; в тридцать — как крупный историк; в сорок — как эпический поэт»*.

Но если это наблюдение Андре Моруа справедливо в отношении литераторов, то еще больше подходит оно к режиссерам театра и кино, ибо они, в конечном счете, все же не являются единственными авторами своих произведений.

Теория «авторского кино» может быть в полной мере применена к таким художникам, как Чаплин, Эйзенштейн, Довженко, Бергман и Рене Клер (конечно, учитывая разницу их дарований), но подавляющее большинство превосходных режиссеров, а не только ремесленников, работающих по чужим сценариям, добровольно идет на сотрудничество с другими сильными индивидуальностями, скрещение с которыми не только не ослабляет, но усиливает, выявляет их собственные художнические особенности.

Станиславский никогда не писал пьес, но мы законно ставим его имя вровень с Чеховым.

Кароян не сочинял партитур, но в истории музыки он останется наряду с Моцартом. Святослав Рихтер не писал музыки, но через него мы познали Рахманинова.

В истории советской театральной режиссуры есть такой же разительный пример. Талант создателя Камерного театра Александра Таирова, которого мы привыкли считать режиссером высокой трагедии после его постановок «Саломеи» Уайльда и «Федры» Расина, вдруг раскрылся и на таких, казалось, пустяках, как забытые оперетты Легара

Л. Кулешов на съемках «Великого утешителя» (1933)

«Жирофле-Жирофля» и «День и ночь». И тогда стало ясно, что многое из того в его творчестве, что выглядело в наших глазах излишне вычурным, внешне декоративным, условно стилизованным, переложенное на музыку, приобрело новое качество, стало органичным. Тот самый «театральный театр», о котором он мечтал, не задавался ему, пока от блистательного успеха «Брамбиллы» (почти пантомимы) он переходил к трагедии «Ромео и Джульетта» и вдруг нашел свое полное воплощение в стихии музыкального театра. Таиров, возможно, стал бы самым великим оперным режиссером, но именно этой возможности он никогда и не получил.

* А н д р е М о р у а. Литературные портреты. М., «Прогресс», 1970, стр. 43.

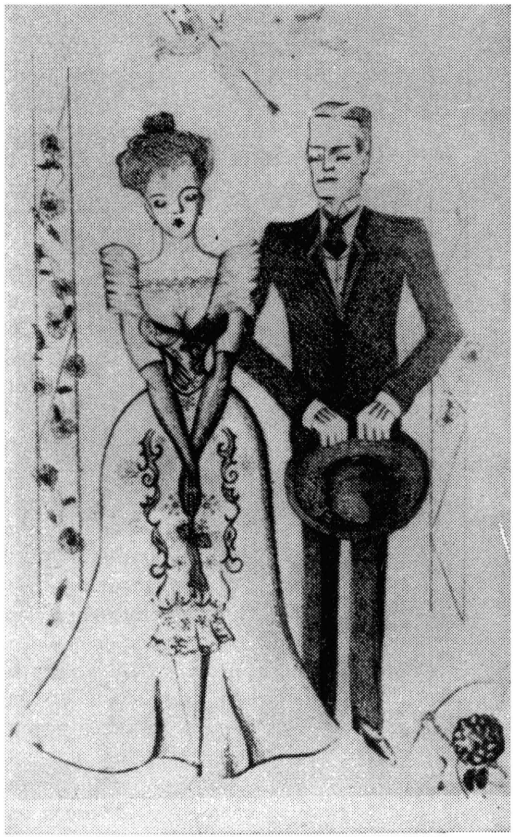


Рисунок Кулешова к фильму «Великий утешитель»

Чайковский, Вагнер, Верди, Берг как бы ждали Таирова, но встречи эти, увы, не состоялись. И, мне кажется, прежде всего потому, что сам художник и окружающие его никогда до конца не понимали этих особых свойств его таланта.

А каким бы остался в истории русского и советского театра Всеволод Мейерхольд, если бы ограничился тем драматургическим кругом, в котором замкнулся он до Октября?

Ни Метерлинк, ни Кальдерон, ни Гоцци или даже Мольер и Александр Блок не смогли до конца раскрыть всю мощь его дарования, и он прильнул к таким источникам, как Сухово-Кобылин, Островский, Гоголь и, наконец, Маяковский. В содружестве с ними полностью раскрылось мироощущение этого мастера, которого мы по праву считаем подлинным «автором своих спектаклей».

Некоторые критики пытались объяснить трудности развития Кулешова ограниченностью его тематики, тем самым «американизмом», за спиной которого он якобы прятался, убегая от проблем советской действительности.

Нет более несправедливого обвинения. Да, действительно, он любил американское кино, учился технологии кинематографа на его опыте. Но по самой сути своей он никогда не был тем, кого называют «западником». Его «Америка» была такой же условной страной, какой для Александра Грина был его Зурбаган. Не случайно Кулешов называет в числе любимых авторов своей юности именно Грина, а затем Джека Лондона, Брета Гарта и объясняет свою тягу к ним жаждой отразить силу той героической личности, к которой в ту эпоху, в начале двадцатых годов, стремилось все советское искусство, но которая, не забудем, еще не воплотилась тогда в героях Фадеева, Шолохова и Н. Островского.

Выдающийся фильм Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» был вообще одним из первых художественных фильмов, снятых на советских кинофабриках. Его появление было вызвано наилучшими и не поддающимися сомнению патриотическими побуждениями. Кулешов писал:

«Весь наш коллектив во что бы то ни стало решил снять «Веста» по всем статьям максимально профессионально, так, чтобы картина не отличалась от заграничных, достигших в те годы, особенно в Америке, большого технического совершенства».

И Кулешову это удалось. В невероятных по бедности производственных условиях был снят фильм, технически не уступающий заграничным «боевикам», проникнутый к тому же юмором и тонкой иронией по отношению к своему американскому герою.

Окрыленный первым успехом, Кулешов достиг еще большего профессионального совершенства в своем следующем фильме «Луч смерти».

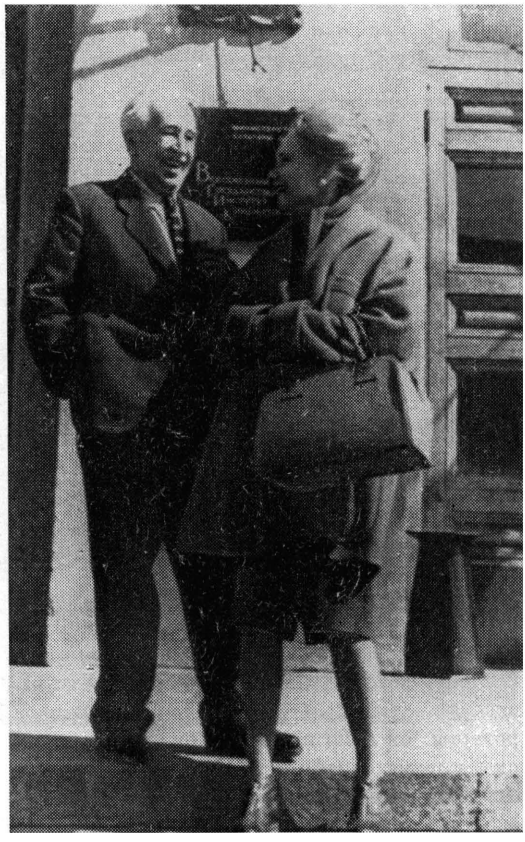
Однако за короткий срок, прошедший между этими его двумя картинами, в советском кино произошли процессы настолько значительные, что «Луч смерти», при всем возросшем мастерстве постановщика, оказался неожиданно для самого Кулешова отнюдь не на передовых позициях того самого кинематографа, зачинателем которого он выступил несколько лет назад.

За время, отделяющее «Мистера Веста» от «Луча смерти», появилось такое этапное произведение, как «Стачка» Сергея Эйзенштейна.

Кулешов и Эйзенштейн, казалось, прошли одну и ту же школу — это была та самая знаменитая «заячья академия», о которой с такой нежностью вспоминает Эйзенштейн в своих записных книжках, окрестив так кинотеатр на Малой Дмитровке, 6, где его директор Михаил Бойтлер регулярно показывал американские приключенческие фильмы, вскоре вошедшие в обойму классических произведений мирового кино.

В этом смысле «Малая Дмитровка, 6» действительно стала «академией» для целого поколения молодых советских кинематографистов. А «заячьей» Эйзенштейн называл ее потому, что мы могли попадать в нее только «зайцами». Денег у нас в то время не было (откуда же они могли взяться у студентов художественных вузов того времени?), и при каждой смене программы мы, как молчаливые тени, появлялись на пороге кабинета Бойтлера, а он беспрекословно выписывал нам бесплатные пропуска, если не на нумерованные места, то хотя бы на те стулья, которые ставились с обратной стороны экрана.

Из каких побуждений Бойтлер был так щедр, объяснить мне трудно; вероятно, он действительно искренне любил молодежь и понимал, насколько нам было важно усвоить все то новое, что появлялось на мировых экранах. Он также чувствовал себя косвенно связанным не только с прокатом фильмов, но и вообще с искусством кино, так как его брат Аркадий Бойтлер был одно время довольно популярным кинокомиком, пытавшимся имитировать Чаплина (что, впрочем, не помешало ему, очутившись в Мексике, стать там известным комическим актером со своей самостоятельной манерой игры).



Л. Кулешов и А. Хохлова (60-е годы)

Так или иначе, все наше поколение сохранило глубокую признательность к чуткому администратору Бойтлеру, и Кулешов недаром в своей книге тоже с любовью вспоминает о «заячьей академии».

Однако выводы, сделанные на основании «курса», пройденного в этой «академии» Эйзенштейном и Кулешовым, оказались различными.

Эйзенштейн понял, что проблема заключалась не в том, чтобы «догнать» или даже «перегнать» американское кино, а в том, чтобы, изучив его опыт, начисто отвергнуть его и противопоставить ему нечто резко отличное как по содержанию, так и по форме.

«Стачка» и была таким вызовом всему буржуазному киноискусству по всем статьям: и по тематике и по эстетическим компонентам.

Кулешов же лишь частично был близок к истине, когда полагал, что успех Эйзенштейна якобы зиждился на том, что он опроверг теорию «фотогеничности», согласно которой фактура рабочего быта считалась неприемлемой для экрана. Как говорится, «из песни слова не выкинешь», и поэтому не выкинешь и из истории кино тот факт, что, оценивая «Броненосца «Потемкина», Кулешов поставил Эйзенштейну как режиссеру только тройку. И действительно, с точки зрения соблюдения «чистоты» кинематографических правил, почерк Эйзенштейна не выдерживал проверки: он явно и сознательно нарушал законы кинематографической каллиграфии. Но ведь в том-то и заключается исторический переворот, совершенный Эйзенштейном, что его фильмы уже нельзя было судить по законам «правописания». Они были явлениями д р у г о г о синтаксиса, и н о г о метода кинематографического мышления.

Было бы упрощением противопоставлять Эйзенштейна Кулешову только по линии тематической, дескать — вот один художник понял значение революционной тематики, а другой якобы остался на противоположных позициях.

Нет, они оба были советскими революционными кинематографистами, но, конечно, рывок Эйзенштейна, впервые с такой последовательностью обратившегося на экране к подвигу рабочих масс, останется одной из самых крупных вех в мировом киноискусстве.

Не забудем только, говоря это, что трамплином для такого рывка Эйзенштейну послужили эксцентрическое представление «Мудреца» в Пролеткульте и еще два спектакля по пьесам Третьякова, которые во многом смыкались с опытами Кулешова и, казалось, отнюдь не предвещали столь резкого и быстрого сдвига в творчестве будущего автора «Потемкина».

Отличительным свойством каждого выдающегося художника, и это особенно заметно на примере Эйзенштейна, является стремление идти по линии наибольшего сопротивления, обрабатывать материал, казалось бы, наиболее туго поддающийся обработке.

В борьбе с таким материалом художник как бы мобилизует все свои творческие силы, всю свою изобретательность, преодолевает штампы, отбрасывает, часто в борьбе с самим собой, обветшалое и кристаллизует новое. Очень точно об этом пишет Л. Выготский в своей книге «Психология искусства»:

«Мы приходим как будто к тому, что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее сам материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным»*.

Правильность этого наблюдения подтвердилась и на опыте Кулешова. Материал «Луча смерти» был уже хорошо освоен им и никакого сопротивления ему не оказал. А между тем каждого художника, который стремится прокладывать новые пути в искусстве, надо считать и «великим нарушителем».

Такими «нарушителями» были на театре в те годы и Вахтангов, который одновременно ставил столь, казалось, противоположные по стилистике спектакли, как солнечная «Турандот» и экспрессионистически вздыбленный трагический «Эрик XIV», и Мейерхольд, каждым своим спектаклем как бы

* Л. С. В ы г о т с к и й. Психология искусства, стр. 208.

Л. Кулешов и А. Хохлова среди студентов (1957)

отрицавший все то, что было сделано им же самим вчера. В этом стане оказался и Кулешов, когда он опроверг многие из своих теоретических постулатов в своем шедевре — фильме «По закону», интуитивно почувствовав, что в «Луче смерти» он зашел в тупик. Ведь сам Кулешов писал:

«Основой кинематографического сценария является чистое действие. Движение, динамика — материал кинозрелища»*.

Однако неожиданно для всех в фильме «По закону» как раз совершенно отсутствовали «чистое» действие и внешняя динамика. В нем не было ни драк, ни погонь. Сюжет фильма почти целиком разворачивался в одном помещении всего только между тремя действующими лицами. Художник, отрицавший психологию, поставил одно из самых остропсихологических произведений в истории кинематографа немого периода, мастер, посвятивший столько страниц своей книги анализу движения натурщиков «по осям», оказался создателем трагически напряженных, глубоко человечных образов, сыгранных на невиданной доселе в кино ступени полноценного актерского мастерства.

Режиссер, провозгласивший геометрическую очищенность кадра, почти математическую абстракцию композиции, насытил свой фильм тщательно отобранными, но реалистически осязаемыми, убедительными приметами среды, и частный случай, описанный в новелле Джека Лондона, поднял до степени социального обобщения, обвинительного акта против всего морального уклада капиталистического мира.

* Лев Кулешов. Искусство кино, стр. 99.

Именно после «По закону» можно было предположить, какой невиданной силы достиг бы Кулешов, если бы свойства его таланта столкнулись с драматургией Горького или творчеством Достоевского. Какими невиданными гранями засверкало бы его дарование, когда бы оно отшлифовалось в соприкосновении с материалом, способным оказывать сопротивление тому, что считал он для себя теоретически непреложным.

Фильм «По закону» по справедливости должен и может считаться одним из шедевров мирового кино. Он смотрится и сегодня с восхищением и неослабевающим напряжением, и сравнение с ним может выдержать только такой же социально острый и сильный фильм, как «Алчность» Эрика Штрогейма, снятый почти в то же самое время.

Сходное решение темы алчности, разоблачаемой с философски-социальных, а не абстрактно-гуманистических позиций, впервые прозвучало у Кулешова еще до появления «По закону», в одном из тех ранних этюдов (этот этюд назывался «Золото»), которые он был вынужден, экспериментируя, выстраивать в виде своих знаменитых «фильмов без пленки».

А имя Горького я упомянул не случайно. Один из самых, казалось, последовательных учеников Кулешова Всеволод Пудовкин одержал свою первую победу на материале прославленной повести «Мать». И самая верная спутница Кулешова замечательная актриса Александра Хохлова также не случайно обратилась для своего режиссерского дебюта к горьковскому рассказу «Дело с застежками», по которому сняла, к сожалению, недооцененный критикой одноименный маленький шедевр.

Остается только проанализировать, почему художник после «По закону» не остался на позициях «великого нарушителя» и в своих стремлениях освоить современную тему опирался на столь мало рассчитанный на «сопротивление» материал, каким были сценарии «Веселая канарейка», «Два-Бульди-два» или «Горизонт». Ответ на этот вопрос можно найти только в том, что все свои созидательные силы Кулешов, видимо, направил по руслу проблем, казавшихся ему не менее важными, чем его собственная творческая практика, так как касались эти проблемы развития всего советского кинематографа в целом.

Кулешов был человек и художник целеустремленный, кристально чистый и честный в своих помыслах, убежденный в единственности и непогрешимости тех закономерностей, которые открылись перед ним, когда волей истории стал он одним из зачинателей советского кино. Но вся эта стойкая вера, являвшаяся его главной силой, обернулась против него самого тогда, когда, как это часто бывает в искусстве, художник должен был найти в самом себе силы для того, чтобы восстать против им же созданных законов. Ведь движет искусство все-таки не самая стойкая теория, а та взрывная, иногда совершенно неожиданная животворящая сила прозрения, догадки, творческого озарения, та особая сила, которая вспыхивает, как электрический разряд, при соприкосновении с плотью жизни, с материей действительности, с истоками исторических процессов.

Обуреваемый гигантскими созидательными замыслами, Оноре де Бальзак однажды обмолвился: «Недостаточно быть просто человеком — надо быть системой».

В этом смысле надо истолковать и знаменитое признание учеников Кулешова — Пудовкина, Оболенского, Комарова и Фогеля, когда они закончили свое предисловие к его книге словами: «Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию».

Действительно, Кулешов стал «системой», круг его интересов и забот охватывал все организационные и технические проблемы, перед которыми стояло тогда молодое советское кино. И тут деятельность Кулешова нельзя охарактеризовать иначе, как подвиг.

Сегодня, когда столько внимания уделяется кинематографической технике, когда ей приписывают слишком уж прямое и мощное влияние на развитие эстетики кино, с неиссякаемым восхищением вспоминаем мы о том, что свой первый фильм «На красном фронте» Кулешов и его операторы сняли не на нега-

Л. Кулешов (60-е годы)

тивной, а на позитивной пленке и что за отсутствием клея куски в монтажной соединялись при помощи канцелярских скрепок. А если вспомнить, что и для «Луча смерти» и «Броненосца «Потемкина» — фильмы эти снимались на моих глазах на 1-й Госкинофабрике в Москве — использовались работающие от руки кинокамеры «Дебри», неуклюжие и слепящие «юпитеры» и что проявлялись и печатались обе картины кустарным способом в маленькой лаборатории, то еще раз утверждаешься в непреложной истине, что самый широкий экран и самая сверхчувствительная пленка не могут сами по себе заменить сердце, ум и изобретательность художника.

Об этом нельзя забывать особенно сегодня, когда апология техницизма смыкается с восхвалением методов капиталистического производства и приводит некоторых теоретиков к поистине фантастическим умозаключениям. Так, французский критик Жан Домарши в своей монографии, посвященной весьма среднему голливудскому умельцу, режиссеру Джорджу Кьюкору, откровенно заявляет: «Так как я люблю хорошо сделанное кино и потому, что оно вещь дорогостоящая, я люблю Голливуд... Его техническая оснащенность — необходимое условие для удачи.., Если вы возьмете двух примерно равных режиссеров и дадите одному 50 миллионов, второму 500 миллионов, можно ручаться, что тот, кто располагал 500 миллионами, снимет фильм в десять раз лучше, чем тот, у кого было 50»*.

Абсурдность этого утверждения, не говоря уж о циничном преклонении автора приведенных строк перед мощью доллара, стала особенно ясной сегодня, когда тот же Голливуд вынужден был отказаться от производства дорогостоящих «боевиков», и даже в Америке пользуются успехом (и не только художественным, но и коммерческим) фильмы, снятые с малой затратой средств, по тому самому «кустарному» методу, о котором с таким презрением отзывается Домарши, поскольку этот метод съемки все же предоставляет художнику хотя бы относительную свободу от диктата монополий.

В списке двенадцати лучших фильмов мира (в результате опроса, проведенного бельгийской синематекой в 1957 году), возглавляемом «Броненосцем «Потемкиным», нет ни одного, чья стоимость хотя бы отдаленно приближалась к раздутым бюджетам голливудских изделий.

Поэтому стоит заново оценить по заслугам опыт Кулешова, который не только преодолел самоотверженными усилиями тогдашнюю несовершенную технику, но и заложил основы системы, принципиально противоположной всем устоям капиталистического кинопроизводства.

Он создал школу, коллектив единомышленников, объединенных не только эстетической верой, но и этическими обязательствами, направленными к полной отдаче всех сил любимому искусству. Стоит прочесть несколько страниц соавтора неизданной еще книги Кулешова «50» — А. Хохловой, повествующих о том, с какой самозабвенной преданностью и в каких условиях жесточайшей и добровольной самодисциплины, с каким вдохновением и энтузиазмом работали они в те годы, чтобы в полной мере оценить подвижничество этой школы и ее вдохновителя Кулешова.

И в этом смысле советская кинематография все еще не извлекла всех уроков из примера Кулешова. Ведь принципы, которые он заложил в своем коллективе,— это не «групповщина», не элитарная «кастовость», а те самые принципы коллективизма, которые невозможны ни при какой другой системе, ни в каком другом государстве, кроме советского, где художник, освобожденный от власти денежного мешка, может свободно экспериментировать, развивать и обогащать накопленный опыт.

Не только американская, но и вся западноевропейская система обезлички творческих и технических работников кино, находящихся во власти богатых, но безграмотных и самодовольных продюсеров, противопо-

* Jean Domarchi. Georges Cucor. «Cinema d'aujourd'hui». Ed. Seghers. Paris, 1965, p. 10.

ложна принципу добровольного творческого объединения единомышленников, творящих социалистическое искусство.

Ведь опыт советской кинематографии двадцатых годов, во многом опирающийся на принципы, впервые выдвинутые Кулешовым, опыт по созданию творческих коллективов, соревнующихся и в то же время помогающих друг другу, оказался плодотворным, и можно только посетовать, что впоследствии он не получил дальнейшего усовершенствования, уступив место некритическому переносу в наши условия некоторых элементов западной методики организации производства. Лишь в последние годы опыт формирования творческих объединений на студиях (к сожалению, еще не доведенный до совершенства) снова оживил и впитал в себя славные традиции начинаний Кулешова.

В таком же, если не большем долгу, находится сегодняшнее советское кино перед Кулешовым и в вопросе о проведении предварительных репетиций, пропаганде которых он отдавал столько сил.

Метод этот имеет глубоко принципиальное значение и не только в экономическом разрезе, хотя и он является весьма важным для государственного понимания экономики кинопроизводства: ведь система предварительных репетиций, на которых так последовательно настаивал Кулешов, действительно резко удешевляет стоимость самого дорогого съемочного процесса.

Но еще более важно то, что, согласно методике Кулешова, центр тяжести творческого процесса переносится на период, когда над художником еще не висит «дамоклов меч» сроков и сметы, когда он может спокойно пробовать и искать. Ясно, что такая методика позволяет расширить плацдарм творческих поисков, столь необходимых для создания произведений подлинного искусства.

Я не говорю уже о том, что метод предварительных репетиций наносит удар по всякому дилетантизму, по той часто самодовольной любительщине и ремесленничеству, которые, к сожалению, еще бытуют на наших студиях. Не говорю, наконец, и о том, что этот метод является как бы продолжением и закреплением традиций коллективного творчества, заложенных еще Станиславским и Немировичем-Данченко при основании Художественного театра.

Вот почему наряду с открытием «эффекта» монтажа мы должны воздать должное Кулешову и за все остальные теоретические и практические его новации, которые еще не оценены нами полной мерой. А между тем в своей совокупности они и придают его образу то значение, которое позволяет считать его подлинным зачинателем того, что мы называем сегодня культурой советской кинематографии.

И не зря в начале этих строк, продиктованных любовью и уважением к ушедшему от нас мастеру, я назвал его чародеем-нигромантом. Ученики Кулешова выпуска 1968 года почтили его словами, к которым я могу только присоединиться:

«Лев Владимирович не похож на профессора. Споря, он говорит, что может вслепую склеить целую часть фильма. Сидя за рулем с закрытыми глазами, он предлагает въехать в самые узкие ворота. Тоже на спор. Он приучает и к искусству спорному. Он разбирает его не в рамках установившихся ценностей, а возникающих заново, постоянно... И мы любим его искусство. Мы любим его книги, фильмы, рисунки.

Он не похож на профессора. Он скорее мудрый волшебник, раздающий добро легко и весело. Он добрый волшебник»*.

* Газ. «Путь к экрану». ВГИК, 1969, № 32.

Пространство трагедии

Григорий Козинцев

Чего только не передумаешь, выбирая натуру для фильма. Чудные путешествия: ищешь одно, находишь другое, а на экране... хорошо бы получилось третье, а то выйдет какое-то вовсе тебе неведомое тридцать пятое или восемьдесят четвертое (счет давно утерян)... Куда же я, в конце концов, все-таки доберусь? Начали мы с борьбы со всем театральным, искали способов показать на экране реальность — не копию исторического орнамента, а бытие истории, — убирали все декорации, оставляя только подлинный материал. Так мы добрались до казантипских камней. Теперь можно и настоящим делом заняться: не преодолевать непреодолимую условность павильонов, а выявлять скрытый в природе смысл. Очень долгий путь мы уже прошли. Конечно, каждый человек развивается по-своему и каждая эпоха воздействует на человеческое существо особым образом; но все же остаются, как ни говори, те же стадии: детство, юность, зрелость... смерть. У искусства те же ступени, только чередуются они особым образом. Бывает так, что рождаются стариками, случается и по-иному: умирая, вновь оживают (и сколько раз), нелегко здесь отыскать начала дорог и предсказать, где будут их окончания.

Наша дорога к казантипским камням была в какой-то мере не началом пути. Он уже давно прокладывался. Различными были усилия, и человеческая мысль, и идеи времени, казалось бы, не имели ничего общего с устремлениями наших дней, и все же...

Витки спирали

«Вот кто бы мог быть вам интересен,— рекомендовала Гордона Крэга Станиславскому Айседора Дункан (разговор происходил в Москве в 1908 году).— Это человек, всеми отвергнутый и непонятый; это потому, что он оригинален и слишком большой художник».

В великом братстве искусства такие слова многое значат. Московский Художественный театр пригласил Гордона Крэга поставить «Гамлета». Об этом спектакле немало уже написано; раньше наши критики, не углубляясь особенно в материалы, попросту ахали: психологический реализм МХТ и мечты о «сверхмарионетке» (в одной из крэговских статей) — что между ними могло быть общего?.. Бес попутал, и как хорошо, что попутал ненадолго: театр потерпел поражение и вернулся на свою испытанную, столбовую дорогу. Схема простенькая и на действительность ничуть не похожая. «Драму жизни», «Жизнь Человека» ставил в МХТ не Крэг. «Чем больше я читаю «Гамлета», тем больше вижу перед собой ваш образ,— писал «сторонник сверхмарионетки» Станиславскому.— Я не могу поверить ни на секунду, чтобы что-нибудь, кроме наивысшей простоты в передаче этого образа, могло поднять его на те

Продолжение. См. «ИК», 1971, № 7, 8, 9, 10.

вершины, на которые поднимается Шекспир. И ничего более близкого к этим вершинам я не видел в вашем театре, чем ваше исполнение «Дяди Вани».

В 1935 году — через сколько лет! — увидев в Москве Михоэлса—Лира, Крэг назвал его игру «песней»; даже в отдельных жестах он открыл глубокий трагический смысл. Что же, «песня» эта была пропета деревянным, кукольным голосом, а жесты направлялись веревочкой, за которую неведомо кто дергал марионеточную руку?.. Станиславский сразу же понял существо дела. «Отрицание актрис и актеров не мешало Крэгу приходить в восторг от малейшего намека на подлинный артистический талант...— вспоминал он.— Зато при виде бездарности на сцене он приходил в ярость и снова мечтал о марионетках». Артист, впервые вышедший на сцену в шестилетнем возрасте, Крэг слишком хорошо знал и любил искусство, чтобы не отличить и не презирать подделку под него. «Театральщину» он ненавидел так же, как и руководители МХТ: лучше марионетка, чем такие актеры и такая «игра»; последнее слово я беру в кавычки. Крэг (как и Мейерхольд) не раз восхищался открытой игрой, призывал к театральности, но одновременно он требовал и «внутренний огонь» — духовную силу, без которой любые формы немощны, оскорбительны.

История постановки «Гамлета» в МХТ кажется мне прекрасной именно потому, что все в ней — смелость приглашения Крэга, резкость столкновения мнений, решительность переоценки опыта — было полно «внутреннего огня», духовной силы.

Готовиться к «Гамлету» театр, по словам Сулержицкого, начал задолго. Художник В. Егоров, свой, близкий театру человек, был отправлен (для страховки, на случай неудачи Крэга) в длительную командировку. Приступали к делу так же, как готовили в свои годы «Царя Федора Иоанновича», всерьез, на уровне современных исторических знаний. Егоров объездил Данию, затем Германию, изучал музеи, архитектуру, зарисовывал пейзажи; был собран огромный материал... И ровно ничего из этого богатства не было использовано, ни крохотной детали. Театральные идеи Крэга увлекли руководителей МХТ.

Обновление сцены начинается нередко не с того, что художники видят возможность улучшения достигнутого, уже известного, а с желания опровергнуть известное как можно решительнее. Почему?.. Потому ли, что привычные формы износились, искусство вошло в рутину и все в нем стало обыденным? Да, случается и так. Но когда речь идет о некоторых спектаклях, явившихся главами истории театра, дело обстоит иначе: сами слова «спектакль», «театр» (в их современном понятии) кажутся приниженными, обесцененными; жизнь, время требует от художников чего-то «большего». Чего же оно требует?.. Словами это чувство неудовлетворенности не просто и не сразу уловить; само время, сопоставив развитие в различных областях жизни, открывает потом смысл и таких движений. Когда теперь смотришь эскизы Егорова и Крэга, прежде всего удивляешься: неужели они сделаны к одному и тому же произведению? Различны не только талант и вкус художников, но даже самые общие представления о пьесе: ни схожей черты не отыскать, ни крохотного штриха. Трудно поверить, что перед глазами у художников было одно и то же сочинение. И театры, для которых они трудились, тоже были различными: планшет сцены, техника освещения и перемен декораций — ничего схожего. Разные пьесы, разные театры. Егоров готовил очередную постановку для профессиональной сцены. Эскизы были легко выполнимы: небольшие помещения (стилизованное северное средневековье) с низкими потолками и нишами; кирпичные арки, за которыми видны стены крепости; полы в шашечку: маленький мир маленькой страны; и пьеса тоже кажется маленькой. Почему же маленькой? Неужели по одним только эскизам можно это утверждать? Да, можно. В них нетрудно найти черты стиля, намеки планировок, способы чередования картин. Одного только в них начисто нет: тайны. Ни отсвета

того загадочного смысла, непостижимой до дна глубины содержания, далеко выходящих за пределы «пьесы», которые побуждали художников и мыслителей вновь перечитывать историю датского принца, находя в ней все большее значение. В егоровских декорациях можно было бы исполнять и другие пьесы, лишь бы время и место действия относились к тем же историческим и географическим координатам. Ни истории, ни географии не сыскать на эскизах Крэга. Не было в них ни «места действия», ни «эпохи»; все было выражением только одного — тайны. Громады неведомых построек во мгле, фигуры людей в пустоте, одинокие площадки, скупые геометрические формы. Все не имело окончания, уходило за пределы не только сцены, а и реальности. Философская поэма? Пробы уловить музыку графикой? Новый, еще неведомый театр. Новый, еще неведомый Шекспир.

●

В дни шекспировского юбилея в Англии вышел сборник «Шекспир в меняющемся мире». Не вернее ли было бы иное заглавие: «Меняющийся Шекспир в меняющемся мире»?.. История показала причудливую кадриль этих величин, какие только фигуры не исполнялись в ней! До XIX века пьесы (пусть сочиненные гением) казались сперва безнадежно, потом во многом устаревшими. По сравнению с современной все увеличивающейся образованностью и успехами драматического искусства они относились к древним временам. Их, конечно, переделывали: исключали дикость и грубость, вводили облагораживающие мотивы. Нельзя же в просвещенное столетие громоздить на сцене трупы, пускать в серьезные события шутов?.. Цивилизованные люди подправляли, омолаживали старинные примитивы. «Меняющуюся величину» — Шекспира — дотягивали до «меняющегося времени». На мгновение они как бы соединялись... И в следующее мгновение над этими переделками хохотали они: до чего же казались наивными, устаревшими! Какой-нибудь Дюссис (автор переделок второй половины XVIII века) мигом отставал от Шекспира бог знает на сколько веков — время отбрасывало Дюссиса на свалку допотопных курьезов: неужели наши прадеды и прабабушки всерьез принимали такую архаику?..— ахало «изменившееся время». А «меняющийся Шекспир» уже входил в сегодняшний день, жил всей полнотой его интересов. Сами собой отпадали дописки; восстанавливалась живая плоть первоначального текста. Однако и сам подлинник, оставаясь как бы в неприкосновенности, на самом деле менялся: подтекст (мысли и чувства «меняющегося времени») давал словам новый смысл. Машина времени стала вовсе разлаживаться; одни колеса крутились вперед, другие давали задний ход. Шекспир молодел, а театры, которые его играли (современные, отвечающие запросам дня), старели; жизнь театральных течений все более и более укорачивалась — в десяток лет они пробегали пути от буйного рождения до склероза. Они отставали не только от злобы дня, но и от пьесы, сочиненной в век, когда ни поезда, ни самолеты еще не снились. Шекспир перегонял эпохи пара, электричества, разложения атома, а театры, оборудованные по последнему слову техники, гадали: как же дотянуться до него, хоть немного приблизиться к нему?..

●

Перед глазами Крэга с первых сознательных лет был лучший театр его времени. Слова о «впитывании с молоком матери» в описании его детства не были бы фигуральными: Эллен Терри считалась одной из самых талантливых шекспировских героинь. Труппу Генри Ирвинга отличали серьезность и культура. Сам Крэг в молодости играл датского принца, успех сопутствовал его выступлениям. Домом его детства был театр. Но вот прошло не так уж много лет, и он убежал из этого дома; все в нем показалось ему затхлым, обветшавшим. Здесь нечем было дышать. Уроки нужно было забыть, успехи переоценить: отношения «переменных величин» опять изменились. Человек театра стал утверждать, что театральную пьесу, «Гамлета», в театре поставить нельзя. Утверждение не было но-

вым: не раз до Крэга это уже говорили люди, которые шли вперед за Шекспиром и не хотели пятиться к театру их времени.

Что-то самое важное, наиболее глубокое в этом произведении начисто исчезало, улетучивалось на современной им сцене. Умозрительное, став театральной реальностью, утрачивало духовную ценность. Существо трагедии казалось новым поколениям все более сложным, огромным, а способы сценического воспроизведения — бесстыдно-грубыми, пошлыми.

Начался разлад «Гамлета» и театра. Впрочем, куда раньше, примерно три столетия назад, в самой пьесе уже говорилось о том, что театральные дела не радуют: актеры трагически «пилят руками воздух», хорошие сочинения проваливаются («не в коня корм»), комики потворствуют низким вкусам публики отсебятинами. И все же приезд комедиантов — радость, и кто его знает, а вдруг спектакль пробудит совесть убийцы (был когда-то такой случай)?..

А другое искусство ставилось в этом произведении совсем низко. Вспомним знаменитый разговор:

— Что вы читаете, милорд?..— Слова, слова, слова...

Словами утверждалось ничтожество слов.

Несколько лет назад Анджей Вайда прислал мне трактовку «Гамлета» Станислава Выспянского (Вайда — ее горячий сторонник); польский поэт придавал особое значение тому, что герой бродил по королевскому замку с книгой в руках; одинокий юноша в чужом ему мире; студент, не расставшийся с книгой, живущий ее мыслями. Какой книгой? Наверное, это был томик Монтеня.

Ян Котт, вслед за Выспянским, занялся решением той же задачи: скажи мне, что ты читаешь, и я скажу, кто ты... В шекспировское время — Монтень, но времена меняются, пишет Котт, и если мы хотим увидеть не старую пьесу, а нашу жизнь, сменим книгу в руках героя: одинокий студент бродит по Западу, в его руках книга Сартра — Гамлет наших дней.

Дни идут, и, пожалуй, следуя такому порядку, пора послать героя в библиотеку, пусть принц сдаст Сартра и возьмет Германа Маркузе.

Вот и мне пришла охота принять участие в этой игре. Что же все-таки читает Гамлет? Рискну и я заглянуть через его плечо... Книга... как ни странно, но мне показалось, что автор книги, которую он держит в руках... Вильям Шекспир. И что вовсе не принц — действующее лицо пьесы — говорит о каком-то чужом сочинении, а сам литератор высказывает свое суждение о литературе. Писатель, забыв про героя, говорит о своем деле: слова, слова, слова...

Работая над постановкой, я иногда отличал, отчетливо слышал звук этого голоса, примешивавшегося к голосу героя, а то и вовсе заглушавшего его — автора. Конечно, принц, а не Шекспир посвящал заурядные стихи дочери Полония, а вот эту строчку: «слова, слова, слова»...— горечь чувств, ощущение бессилия искусства—говорил писатель.

Жизнь, реальность, дело. И одни только пустые слова... И вовсе не одна какая-то книга, в которой оспаривалась или утверждалась другая книга, имелась в виду, а само дело писателя казалось ему мнимым: строительный материал вовсе негодный, непрочный, ненастоящий. Что из него выстроишь? Карточный домик. Замок на песке... Мысль, которую потом подхватывали, продолжали, развивали во множестве вариаций (религиозных, политических, философских) другие писатели. Пожалуй, наиболее решительно высказывание: чистый лист бумаги — есть ли более совершенная поэзия?..

Теперь представим себе ту же беседу, но место ее действия не эльсинорский дворец, а театральный партер, и собеседник Полония — не молодой человек в неуместном при веселом дворе темном платье, а Крэг (или Станиславский):

— Что вы смотрите, милорд?..

— Игру, игру, игру...

Театр развивался в ненависти к театру. Положение, представляющееся мне важным: решительность отрицания того, что, казалось

бы, основа основ какого-либо искусства, и что — пришло время — изжило себя, утратило связь с реальностью, утратило живой смысл, стало одной лишь оболочкой: пустые слова; звук, не наполненный душевным движением; бесцельный жест; условность.

История кино куда моложе театра и литературы, но и в ней видны те же процессы. Что вы задумываете, сеньор? — расспрашивают бездействующего на курорте режиссера действующие лица картины «$8^1/_2$».— Фильмы, фильмы, фильмы...

В отрицании вызревало утверждение: искусство вырывалось из загона, куда его затаскивало, уволакивало ремесло. Загоны ломали. Замах, запрос — выход за пределы возможного (того, что считали возможным), допустимого, известного... Куда?.. Направление поисков, линии развития определялись не сразу, и чаще — не словами, а конфликтом различных произведений или конфликтами внутри произведения.

— Ленты, ленты, ленты...— пожимал плечами джентльмен в широкополой шляпе, решивший в 1915 году показать на экране все виды нетерпимости в истории человечества. Местом действия его картины должна была стать вселенная; время событий — от гибели Вавилона до стачек в современной Америке.

Хочется добавить, что в годы этого замысла Дэвид Уорк Гриффит по окончании съемки лично расплачивался с каждым участником (по доллару), а некоторые недоразумения улаживались здесь же в декорации боксом: такова была тогда реальность кинодела.

Сеанс «Интоллеранс» (первый монтажный вариант) должен был длиться восемь часов.

Примерно такой же была длина фильма 1924 года «Алчность» (монтаж самого режиссера); Эрик Штрогейм снимал ее в самых обычных комнатах с видом на улицу и в пустыне под палящим солнцем — условия, по тем временам невозможные для профессиональной работы.

Эйзенштейн начал революцию кино с презрения к кино: «звездам», сценариям, павильонам.

Спектакли, спектакли, спектакли... казались Крэгу плоскими, ничтожными: крашенные на холсту декорации, шевелящиеся от ветра; самовлюбленные «любимцы публики»; касса, диктующая свои законы — коммерческий театр для коммерсантов в партере. Не только Станиславский и Крэг отвернулись от такого театра. Покинули сцену Комиссаржевская и Дузе; о «кризисе театра» говорили повсюду; сравнение театра с публичным домом стало обыденным. Новаторы обращались к старине: обновление искали в соборных действах, средневековых представлениях, итальянской импровизированной комедии, в древних традициях Японии, Китая... марионетках... Где угодно, только не в спектаклях начала двадцатого века.

Шекспир молодел, потому что на пороге стоял железный век, и опять ломалось время: трещина проходила через историю и через сердца. Что было до этого театральной кассе? Набившие руку сочинители и разбитные актеры знали свое дело; у них не было охоты совать свой нос, куда не следует. Как известно, заниматься этим делом («доискиваться до дна») не советовал Гамлету и его университетский товарищ.

В год приезда Крэга в Москву Блок записал в дневнике: «Чувство катастрофы, болезни, тревоги, разрыва (человечество — как люди перед бомбой)».

Легкий, высокий человек в мягкой шляпе и летнем пальто сошел с поезда в трескучий московский мороз. К Камергерскому проезду вдруг придвинулась Флоренция: Крэг привез с собой фотографии с Арены Гольдони (крохотный театр под открытым небом во Флоренции, где он занимался театральными экспериментами и издавал журнал «Маска»), несколько рисунков и гравюр. Станиславский, Сулержицкий, Крэг...— что между ними, казалось бы, общего? Но они быстро поняли друг друга. Приезжего обрядили в меховую шубу из «Горя от ума» и боты; на гриву седеющих волос надели «юн шапка» (как написал в своей монографии Дени Барле).

После первой же встречи Крэг и Станиславский отзывались друг о друге с восхище-

нием. Что могло их объединить? Прежде всего презрение к Полонию и его театральным вкусам: отец Офелии, как известно, ценил представления «пасторально-комические и историко-пасторальные», фарсы и похабные анекдоты. Они хотели очистить сцену от того, что измельчало, изолгалось. Они искали способов показать то, что таится в глубине произведения, что выше «слов» и «игры».

Возникала новая режиссура. Спектакли часто начинались не на сцене, а на бумаге. Станиславский писал экспозиции постановок как прозу; его замыслы бывали ближе к роману, нежели к спектаклям времени; Крэг создавал сюиты гравюр. В конце своего пути Мейерхольд собирался не поставить знаменитую трагедию, а написать книгу «Гамлет»: «Роман режиссера». Эйзенштейн рисовал кадры — сотни, тысячи набросков на клочках бумаги, на полях книг. Роман режиссера, гравюры режиссера, рисунки режиссера...

Основой театра Крэг считал движение. Не исполнение артистов (современных коммерческих театров), не сюжет («Гамлет» вырождался в романтическую мелодраму), а конфликт обобщенных категорий. Прежде всего — зрительных. Здесь причина, побуждающая меня так пристально всматриваться в давние театральные замыслы. «Вперед к новому театру» называлась одна из крэговских книг. Что же за сцена чудилась режиссеру, так и не нашедшему себе места ни в одной из театральных компаний Европы?..

На этой сцене будущего «Макбет» рисовался ему совсем простым: в трагедии лишь два элемента, объяснял он, скала и туман. Скала — это место, где толпятся воинственные люди; туман — пристанище призраков. Туман — это скопище влаги; влага подтачивает скалу, испарения разъедают камень. Скала рушится.

Два элемента, этого совершенно достаточно. Горе в том, что режиссеры обязательно хотят показать, что им известна форма шотландских папоротников и материалы раскопок замков Гламис и Кавдор. Хватит лишь двух оттенков — коричневого (камень) и серого (туман). Ничего больше не нужно.

Рисунки к «Макбету» показались Станиславскому прекрасными: и натуралистические детали и старинная утварь на сцене уже давно (по театральному календарю!) перестали его интересовать.

Можно восстановить (по эскизам и воспоминаниям участников) первоначальный замысел Крэга. Нет деления на сцену и зал — разграничивающая черта, занавес, упразднена. Как продолжение зала — «ширмы». Иногда это слово пишут в кавычках, иногда просто: ширмы. Сукна, ширмы — какой режиссер наших дней задумается над такими словами, кто способен услышать в них что-то значительное?.. Старые, скудные способы «оформления». Но было время, и появление ширм казалось революцией сцены. Вокруг «ширм» шли театральные сражения. Это был не декоративный прием, а способ постижения пространства, открытие целых образных миров.

Одновременно с Крэгом (не зная его работ) создавал свою сценическую архитектуру — отвлеченные, трехмерные, скупые постройки — площадки, лестницы, кипарисы — швейцарец Адольф Аппиа. Однако сходство было лишь внешним. Аппиа уничтожал только привычную форму декораций — писанные кулисы и задники, натуралистическую имитацию жизни, но и его архитектура была тоже декорацией для спектакля (вагнеровских опер). Для Крэга само пространство было одухотворенным, полным движения, чувств. Человек на его гравюрах иногда лишь подчеркивал крохотностью своей величины огромность вселенной. Несмотря на то, что Крэг был артист чистых кровей, он выбрал местом своих представлений циклы гравюр: конфликт извечных сил тьмы и света, отношения объемов и плоскостей.

Единицами чередующихся, трансформирующихся объемов стали для него «ширмы». Они двигались, меняли формы, их преображал свет. Так и должен был начаться спектакль: затихали, устроившись в креслах, зрители, и тогда плавным, торжественным движением покидали свои места «ширмы»; они сдвигались и уходили в мглу — танец архитектуры, светотени. Лучи света возникли из

неведомых источников, падали световые пятна, и плоскости «ширм» оживали: загорались отсветы, ложились тени...

Дания? Север?.. Все богатство деталей — узоры тканей, формы оружия и предметов — то, что зарисовал в музеях Егоров, оказалось ненужным. Все это, по мнению Крэга, не имело для «Гамлета» значения. В смене объемов, причудливой игре светотени раскрывалось во всей огромности неведомое пространство: мир, каким его видел Гамлет, только не физическими органами зрения, а теми «очами души», о которых писал автор.

Пустое тщеславие, ничтожная роскошь поглотили весь мир, и королевская мантия покрыла жизнь. Таким был режиссерский замысел второй картины первого акта. Место действия: мантия. На недосягаемой высоте сидят коронованные властители: золотая мантия спускается с их плеч, покрывает собой все пространство. Она и есть пространство, а придворный мир — одни только головы, торчащие в ее прорезях. Неисчислимое количество голов, ничтожные точки у подножия трона, взирают снизу — вверх на сияющее великолепие. Беспредельное, отливающее темными, мрачными бликами золотое море. Головы всплывают на золотых волнах, точно губки. Мистические видения?.. А может быть, материализация шекспировской метафоры? Принц обзывал Гильденстерна и Розенкранца губками: король, как обезьяна, объясняет он им, сует придворных себе за щеку, насыщается тем, что они в себя впитали на его службе. Я узнавал подобную же метафору в каменных костюмах Тышлера: он одел в них героев «Ричарда Третьего»,— люди с каменными сердцами не отличались от стен замков.

Ну а сами головы?.. Не было ли в такой трактовке чего-то обидного для артистического достоинства? Трудно ответить. Хотя, пожалуй, про одну из голов сказать можно: нашелся участник сцены, который, по словам Крэга, понимал его замыслы даже лучше, чем сам Станиславский. Нет нужды удивляться. Голова была Е. Б. Вахтангова*.

«Мечтаю о театре,— писал Вахтангов Сулержицкому о крэговском «Гамлете».— И уже тянет — тянет.

Сидеть в партере и смотреть на серые колонны.

На золото.

На тихий свет.

Я буду просить дирекцию допустить меня на все репетиции «Гамлета».

Другую сцену Станиславский называл «незабываемой». Длинный, извилистый коридор, нет ему конца, и верхушки его стен уходят в высь, за пределы видимого. В косых лучах прожекторов — одинокая, темная фигура. Гамлет идет из глубины, отражаясь в золотых плоскостях, будто в зеркалах, а за ним — издалека — шпионят золотой король и его приспешники. Игра внешних эффектов? Эстетизм?.. Или верить Станиславскому? Сцена, по его словам, «вскрывала все духовное содержание изображаемого момента до последних его глубин».

На мейерхольдовских «фурках» выезжали микромиры — тесные, удушливые клетки, где в толчее вещей и людей представала зловещая пошлость «Ревизора».

«Ширмы» Крэга выражали иную, во многом противоположную образность. Человек, затерянный в огромности враждебного ему Эльсинора, маленькая фигура среди зловещего сияния позолоты мира, где нет ничего человеческого, подлинного.

Меня интересуют сейчас не философские стороны этих постановок. Иное привлекает внимание: крайности выражения конкретно жизненного и отвлеченного. И в одном и в другом случае отрицание подделки, бутафории сцены в ее обычных пропорциях — трактовка пространства иная, чем возможна в театре, понимание пространства как трагической категории.

Мейерхольд писал, что Станиславский и он как бы прорывают туннель с двух противоположных сторон. Известно, по многим описаниям, какой прекрасной и радостной является встреча тех, кто отдал столько труда, чтобы преодолеть последнюю преграду, чтобы объединились усилия. Случается ли такая

* Denis Babelet. Edward Gordon Craig L'arche. Paris, 1961, p. 180.

встреча в искусстве? Не думаю. Их неисчислимое множество — таких воображаемых встреч через столетия, через самые различные усилия, в различных сферах искусств и жизни. Встреч, мгновений, за которыми следуют пробивание туннелей в других направлениях, новые усилия, удары молота по иной толще, которую нужно пробить, идти вперед, борясь со стеной.

Хочется еще написать, что Мейерхольд часто бывал несправедлив в своих оценках, и только о двух людях он неизменно отзывался с величайшим уважением: о Станиславском и Крэге. «...если бы я опять приехал в Москву,— писал в свою очередь Крэг,— я с наслаждением, фигурально выражаясь, привязал бы себя к креслу на несколько недель, чтобы присутствовать на репетициях и спектаклях Театра Мейерхольда... наблюдать и понимать этого театрального гения и учиться у него».

●

Вряд ли в истории театра можно было бы отыскать постановку, где так резко сталкивались бы мнения: кажется, что каждый из ее участников имел свою, особую точку зрения, отличную от идей того, с кем он вместе трудится. Станиславский думал о природе актерского творчества (вернее, о месте человека в искусстве) не только иначе, чем Крэг, но — в тот период — по-другому, нежели большая часть труппы и даже чем исполнитель главной роли.

«Недоступность для актера,— вспоминал потом Шверубович (сын Качалова),— заоблачных высот, на которые звал Константин Сергеевич, недостижимость его пределов — это было большой трагедией для самого отца...»*. Станиславский впервые применял на практике свою «систему». Артистов запутывал анализ каждого движения, мешала сама терминология. Стена вырастала между Станиславским и труппой — так он сам оценивал этот период,— артисты тянулись к другим режиссерам; он обвинял их в косности и рутине.

О чем только не шла речь: Гамлета сближали с очистительной жертвой, Иисусом Христом; ранним гуманистом в мире варваров — звериные шкуры, лужи крови, драка из-за самок (Немирович-Данченко); душа в мире враждебной материи — утверждал Крэг; живой человек из плоти и крови — таким хотел его играть Качалов. Мнения не были постоянными даже у одного и того же человека; случалось и так, что они менялись в ходе работ до неузнаваемости. Все добывалось с трудом, в борьбе не только со старыми навыками, но и с самим собой. Полумерами не довольствовались: в мемуарах Шверубовича можно часто прочесть: «максимализм», «с кровью». Постановка трагедии стала для многих ее участников личной трагедией. Все сопротивлялось: навыки исполнения (одной из лучших трупп мира!), техника сцены (по тем временам совершенная).

Замысел сценического пространства — макет приняли, и в реальность его выполнения поверили опытнейшие театральные мастера — оказался неосуществимым. Крэговские миры, выстроенные в подлинном масштабе, превратились попросту в неуклюжие постройки: они валились под собственной тяжестью, обращались в лом, брак стройматериалов — ни сколотить, ни укрепить, ни установить. Ширма обрушивалась на ширму, обломки угрожали покалечить артистов.

Материальное лихо посмеялось над идеальным. Вечное противоречие: полет мечты и тяжесть земного притяжения; смелость замысла и косность средств осуществления. Крэг требовал подлинности материала: никакой подделки, мазни, бутафории, в этом Станиславский был его союзником, и они пробовали, без устали меняли фактуры. Начальные идеи — железо или камень — развеялись при первых же расчетах: вес материалов исключал возможность таких построек; перешли на дерево, подбирали грушевое, дубовое, липовое (Крэг просил необработанное, старое) — слишком громоздко; заменили фанерой —

* Выдержки из этих воспоминаний (архив МХАТ) я нашел в книге Н. Н. Чушкина «Гамлет—Качалов», единственном по серьезности и полноте материалов исследовании спектакля 1911 года — итоге многих лет огромного труда автора.

она коробилась; перешли на пробку... все не годилось; имитация бронзы? но Крэг ставил условием прежде всего обмануть его самого. «Почему человеческий ум так изобретателен там, где дело касается средств убийства... или там, где дело идет о мещанских удобствах жизни? — горестно восклицал Станиславский, вспоминая мытарство с «ширмами». — Почему же механика так груба и примитивна там, где человек стремится дать удовлетворение не телесным и звериным потребностям, а лучшим душевным стремлениям?..»

Остановились на грубом деревенском холсте и на дешевой золотой бумаге. Выросли двенадцатиаршинные постройки, однако и они не оказались устойчивыми: в день премьеры чуть не случилась катастрофа. От движения «ширм» пришлось отказаться.

Генеральные репетиции стали полем боя — от мелких схваток до больших сражений. Крэг настаивал на кромешной тьме в конце «мышеловки», Сулержицкий посылал письма Станиславскому: без света, без лиц актеров — их должен видеть зритель — спектакль провалится. Обострялись и личные отношения: до артистов доносились из зала возбужденные голоса Крэга и Станиславского. Многое менялось в последнюю минуту, когда зрители уже собрались в фойе.

Неразбериха?.. Нелепость приглашения режиссера, чуждого МХТ?..

Так считали многие.

●

Боюсь, что отступлений от темы будет в моей книге слишком уж много. Но что поделаешь: вчитываясь в биографии художников, в истории их работ, которые меня особенно интересуют, трудно удержаться от того, чтобы не показать их труд еще в каком-то ином ракурсе, с необычной точки зрения. Среди критических статей, посвященных Крэгу, Станиславскому, Мейерхольду да и многим другим новаторам, было немало сочинений особого рода. Хочется вспомнить о них.

Вот, например, появляется тема для исследования, право же, занятная: история ржания и гогота в критическом деле. Материала хватило бы на целые диссертации. Многие данные подтвердили бы, что случалось и так: театральные открытия отмечались не раз не победными фанфарами, а такой музыкой: ржанием. Нюансов, конечно, находилось немало; можно было бы и диаграммы вычертить: кривые от кустарного, одноголосого глумления к планово-организованному осмеянию всем критическим табуном. И относилось это не к одним лишь крайностям нового искусства, начало натурализма вышучивали не меньше. Увидев в спектаклях Антуана настоящие мясные туши или пар от корыт прачек, покатывались от хохота. Скоморошничали: «Как в жизни!»; паясничали и над тем, что «непохоже на жизнь». Высмеивали и бытовые детали в чеховских спектаклях, и отвлеченные декорации, и приход художников к революции («На кухне у Луначарского Мейерхольд дожидается,— надрывал животики Аверченко в последнем номере «Сатирикона».— Дозвольте, товарищ нарком, «Интернационал» в кубах поставить»). Движение искусства вперед (куда? зачем?), смена устаревшего новым («оригинальничают») представлялись обывателям вздором, уморой. На защиту обывательских вкусов горой вставали умельцы-потешники, анекдотных дел мастера. Шутов всегда хватало: кормушки острословов щедро засыпались, лишь бы потеха вышла на славу. Над искусством гоготали рысистые зубоскалы — они-то знали, чего им подай в театре, за что почтеннейшая публика деньги на билеты тратит.

Печать тех лет сняла обильный урожай карикатур с «Гамлета». Всех разделали под орех. Мне хочется процитировать как образец фельетон Власа Дорошевича в газете «Русская мысль»: пародия иногда помогает лучше увидеть ее предмет.

«Мистер Крэг сидел верхом на стуле, смотрел куда-то в одну точку и говорил, словно ронял крупный жемчуг на серебряное блюдо:

— Что такое «Гамлет»?.. Офелия, королева, король, Полоний... Может быть, их вовсе нет... такие же тени, как тень отца... Один Гамлет. Все остальное так, тень!.. Может

быть, и Эльсинора нет. Одно воображение Гамлета...»

Доставалось по первое число и Станиславскому, он только и делал, что вставлял реплику, предлагал Крэгу:

«— ...Не выпустить ли, знаете ли, дога? Для обозначения, что действие все-таки происходит в Дании...»

Самое уморительное начиналось дальше:

«— Остановить репетиции!» — Через несколько дней кричал Крэг.— «Дело не в Гамлете. Дело в окружающих... Они наделали мерзостей — и им представляется Гамлет. Как возмездие!.. Надо играть сильно. Надо играть сочно... Дайте мне сочную, ядреную декорацию. Саму жизнь! Разверните картину! Лаэрт уезжает. Вероятно, есть придворная дама, которая в него влюблена... есть кавалер, который вздыхает по Офелии!.. Танцы. Пир! А где-то там, на заднем фоне, через все это сквозит...

— Я думаю, тут можно датского дога пустить? — с надеждой спросил г-н Станиславский.

Мистер Крэг посмотрел на него с восторгом.

— Собаку? Корову можно будет пустить на кладбище!»

Качалов сперва ходил на кладбище, ел только постное, а потом зачастил на свадьбы — опять все переменилось:

«—Да это фарс!»—Стал утверждать Крэг.— «...будем играть его фарсом! Пародией на трагедию!»

Смешной фельетон, разумеется. Вероятно, в свое время читатели «Русского слова» немало над ним посмеялись. Теперь он кажется еще потешнее. Самое занятное то, что именно такие интерпретации — через десятилетия — полностью были осуществлены на сцене. И какие страсти кипели! Шутка сказать, речь шла о «новом прочтении Шекспира». Театры — в дальнейшем — показали и «одно воображение Гамлета» (Михаил Чехов в МХАТ-2), и «фарс», «пародию на трагедию» (спектакль Акимова в Театре имени Вахтангова), и все вместе (шекспировский «коллаж» Чарлза Маровица), и «через все это сквозит» (Английский Национальный театр в пьесе Тома Стоппарда «Гильденстерн и Розенкранц умерли» так буквально и показал: за тюлем — на просвет: Эльсинор, Гамлет); выстроили и «сочную, ядреную декорацию» («фламандское» ложе королевской четы в фильме Тони Ричардсона: пестрота одеял, подушек, здесь же еда на золотых блюдах, кувшины с вином, и тут же на кровати охотничьи собаки).

То, что фельетонисту казалось немыслимым преувеличением, абсурдом, вошло в театральный обиход. Почему же так случилось? Да потому, что всего этого — самого различного, непримиримо несхожего — полным-полно в самом произведении: диалог принца и призрака, каламбуры могильщиков, поучения Полония... Разные стили? Нет, шекспировское единство жизни. Крэг и Станиславский как бы пробовали звук всей клавиатуры произведения, они увлекались то одной, то другой тональностью.

Позабылись и позабудутся многие из поздних трактовок — законченных, по-своему совершенных; громкие «успехи» уйдут из памяти, а «неудача» спектакля 1911 года все еще живет, будет еще долго жить.

●

Что это значит: спектакль живет?.. Почему же его не возобновили в следующие сезоны, отчего не возобновляют теперь?.. Но «живет» в искусстве значит совсем не то же, что «возобновили». Иногда возобновление лишь способ умерщвления. Так через много лет восстановили «Мандат» Мейерхольда. Люди, отлично знавшие постановку, искренне любившие ее, все запомнили: планировки, звуковую партитуру, гримы...— все тщательно повторили. Тщетно повторили: все оказалось иным, непохожим.

Нельзя оживить мейерхольдовский «Маскарад», «Великодушного рогоносца». Нельзя и не нужно: они и так живут, вошли в новое искусство, продолжают меняться уже вместе с ним, вместе с меняющейся жизнью.

Живут в искусстве вовсе не только удачи, примеры законченности и гармонии, но и смелость опыта, решительность пробы — все не завершено, многое вразброд, но сам бросок

вперед, сила художественной воли иногда подхвачены и продолжены, иногда опровергнуты (значит, в споре со сделанным, в живом споре с живым искусством) — развиваются, влияют на иные формы.

●

Цель этого опыта? В чем же она состояла? К чему стремились Крэг, Станиславский, Сулержицкий, Качалов?.. Неужели все, что осталось от их «Гамлета»,— лишь пример несовместимости групп крови? И такой простенький, школьный по наглядности пример: «ширмы» и «система», ходит между «ширмами» артист и играет «по системе», вот и неудача, ошибка.

Крэг? Ну а кто он был, Крэг? Фельетон В. Дорошевича сопровожден (в новом издании) примечаниями, чтобы читатель понял, кого и за что высмеивали: Крэг, написано там, «типичный представитель декадентского искусства», ну а Станиславский — тут, разумеется, примечания не нужны, всякий и так знает: типичный представитель реалистического искусства. Вот и встретились два «представителя», два «типичных», и, конечно, им никак было не сговориться.

А, может быть, наиболее типичным в этом спектакле и было то, что не было в нем «типичных» и «представителей» тоже не было. Каждый был особенным, непохожим на других, единственным в своем роде, неповторимым. Небывалая шахматная партия: на доске — только короли; колода карт из одних лишь тузов. Сам калибр людей, масштаб личности каждого из них — не только разъединял их, но и объединял. Было у них всех и общее: не послужной список в театральном деле, а судьба в эпохе.

Шекспира перечитывал Сулержицкий — друг Льва Толстого и Чехова, человек, выступавший против несправедливости всюду, где он с ней встречался, бесправный, поднадзорный, организатор подпольной типографии и колоний русских духоборов в Канаде,— неужели он являлся лишь техническим помощником? Реализатором чужих замыслов? Крэг — бездомный гений, мечтавший о театре, подобном «Страстям» Баха, создатель сценических утопий, их и сегодня тщетно пробуют осуществить (один-два спектакля, поставленные Крэгом в нетеатральных помещениях, повлияли на весь европейский театр, пишет Питер Брук). Станиславский — заветы русской прозы, ветер обновления театра, легенды «Чайки», «Вишневого сада»... Качалов — Бранд, Иван Карамазов, «властитель дум» молодых поколений...

Чувство разрыва театра и времени объединяло их; они презирали конторы по сбыту развлечений, публичные дома с занавесом. Огромность пространства — в замысле Крэга — выводила театр на иной простор мысли: за фабулой и характерами, за внешними событиями вставали грозные, извечные силы бытия. Меняющееся время унесло с собой репертуарную пьесу (отличная роль для гастролера): в самой музыке шекспировской поэзии, в громадах ее обобщенных образов, в тайнах ее значений открывались для Крэга одиночество души в мире коммерции и индустрии, лживость оболочки цивилизации, растление чувств. Фортинбрас являлся в спектакле как возмездие: он стоял на самом верху строений. В руках его был сверкающий меч, у подножия трона валялись тела низверженных королей, он был «точно архангел, сошедший с небес» (Станиславский). За его спиной — фотография сохранилась — горело огненное сияние.

Знакомый по русскому искусству облик: шестикрылый серафим Пушкина требовал вырвать грешный, «и празднословный, и лукавый» язык (актерство? театр?), не развлекать, а потрясать, жечь сердца.

Кто его знает, может быть, и шуба и «юн шапка» из «Горя от ума», в которые обрядили приезжего англичанина русские художники, тоже были не одной лишь теплой одеждой, но и символом? Не случайно местом встречи, не только Крэга и Станиславского, но и Шекспира — Крэга — Станиславского, стала Россия. «Мистерия» — первое же слово, произнесенное Крэгом, было здесь не пустым звуком. Павел Мочалов жег сердца Шекспиром, и Пушкин называл себя его сыном. Здесь давно мечтали не о «действии», но о «действе».

«Лучеиспускание», «лучевосприятие» — терминология Станиславского тех лет была под стать струящимся линиям, устремленным вверх на эскизах Крэга.

Тогда «система» была еще ересью, это была героическая пора отрешений и заповедей, аскетической проповеди, сурового призыва: гнать торгашей из храма. Станиславский потом вспоминал, как он запирался в своей артистической уборной, одинокий, мало кем понятый, чуждый большинству,— так пророки уходили в пустыню.

Восстанавливалась цепь: Гоголь — Толстой — Достоевский — Чехов — Станиславский. Под «общением» понималось не только внутреннее действие, единство духовной жизни партнеров на сцене, но и связь сцены и зала, связь театра и жизни, связь всех людей, требование совершенной правды, поиски идеи, способной объединить человечество. Поиски были мучительными: старое нельзя было потихоньку подновить, полегоньку подправить: празднословный язык не смолкал сам по себе, его нужно было вырвать — десница шестикрылого серафима у Пушкина была кровавой.

Теперь в статьях и воспоминаниях можно прочесть добрые советы: как следовало бы поступить Крэгу и Станиславскому, чтобы их общий труд, спектакль 1911 года, удался на славу, чтобы был полный и совершенный успех, гремели аплодисменты и не счесть, сколько раз подымался бы занавес. И чтобы этот спектакль так и остался бы в истории театра как удача, образцовая постановка. Может быть, Крэгу следовало бы овладеть «системой», отказаться от завиральных идей о марионетках? Или, напротив, Станиславскому подыскать особые способы играть Шекспира, а не превращать его в Чехова или Толстого? Или, по-хорошему, сесть бы им обоим за режиссерский столик, а не делить труд на замысел и выполнение?..

Советы, конечно, разумные. Только вся сложность заключалась в том, что стремились эти художники не к «хорошему спектаклю», а к чему-то гораздо большему: к «мистерии», «совершенной правде» — пределы были, действительно, недостижимыми, высоты заоблачными. Тяжелым был вес «ширм», ну как было постановочной части справиться с такими постройками, удержать их на сцене?.. Но еще более тяжким было бремя, которое взвалили эти художники на свои плечи, разве можно было не согнуться под его тяжестью, найти силы донести его?.. А был и без того тяжелый 1911 год.

●

Когда я привожу в порядок старые записи, объединяю разрозненные заметки, дописываю новые страницы, чтобы развить и уточнить мысль,— на память непрошеными приходят места и события, казалось бы, не имеющие отношения к делу.

Ну, что общего имеют с тем, о чем я пишу, кинофестивали? Никогда мне не приходило желание писать о Канне. Несмотря на то что каждый раз, когда я бывал там, мне удавалось посмотреть несколько хороших картин (среди множества плохих) и встретиться с интересными людьми (в суете и шуме), основное ощущение не покидало меня: будто я случайно забрел на съемку примитивного фильма про «изнанку капитализма». Когда-то, вечность назад, такие ленты (еще немые) крутили в Одессе: карикатурные типы дельцов, наигранный ажиотаж, пошлость «паблисити»...

Кто этого не знает?

Но было одно обстоятельство, которое знал мало кто, и об этом писать хочется. Совсем вблизи, рядом с киноярмаркой, кончал свой век одинокий, очень старый художник. Кому из толп репортеров пришло бы в голову просить у него интервью, да и слышал ли кто-нибудь из них его имя? Он давно вышел в тираж, не котировался. Продюсеры не вложили бы в его затеи ни цента, газеты не уделяли ему и строчки петита. Все, что он презирал: бесстыдное актерство (особенно у женщин), пустая имитация жизни (на экране технически совершенная и куда более лживая), коммерция, «касса» — повсюду и во всем — праздновали здесь свой успех.

Как мне не повезло: тогда я не знал, что час езды отсюда — и можно пожать его руку.

Самые его диковинные идеи по соседству с кинематографическим «шоу», пожалуй, выглядели не такими уж странными: наглядевшись вдоволь на «звезд», можно было бы со спокойной совестью согласиться с ним: конечно же, безмолвная фигура, выточенная мастером из благородного дерева, истинно прекрасна.

— Мэтр, вы оказались правы: да здравствует марионетка!

Реформатор театра, режиссер, а под конец дней — ни театра, который стал бы родным домом, ни просто дома. Комната в небольшом отеле. К чему же он пришел, какие уроки вынес за столько лет?..

«Если бы можно было начать жизнь сызнова, я бы научился петь, чтобы доставлять радость всем вокруг,— писал он из Ванса О. Л. Книппер-Чеховой,— пел бы на улицах, пел бы в подвалах, и у реки, и в лодке, и в поле во время жатвы, но только не в театрах.

Чувствую я себя не очень хорошо, ведь я очень стар, гораздо старше Вас. Мне 84, ну, разве это не обидно?.. Живу я на побережье между Ниццей и Канном (там, где улетела Айседора)... Последние четыре года я живу в одной комнате. Было бы лучше иметь две».

Башня из слоновой кости — такая жилплощадь в наши дни не пользуется уважением: кому дано право прятаться от жизни? Но и жизни и башни бывают различными. И художники обычно уходят не от какой-то всеобщей жизни, но от той, что кажется им ничтожной: они не хотят ни воспевать ее, ни занимать в ней место увеселителя. Башни из слоновой кости нужно рассматривать в полном архитектурном ансамбле эпохи. Иногда их воздвигают только потому, что на другой стороне улицы выстроили уж слишком много биржевых контор и притонов.

Стоит еще добавить, что слоновой костью как строительным материалом чаще всего пользуются те, у кого нет средств, чтобы иметь вторую комнату.

Проходит эпоха, и уже трудно увидеть живые черты ее людей, ее искусства. Ветер размотал длинный газовый шарф на ее шее, он зацепился за колесо автомобиля, а шофер не успел затормозить. Улетела Айседора. Может ли теперь показаться реальностью легенда танцев Дункан?.. На радиостудии в фонотеке хранятся записи Качалова — Гамлета: я прослушивал их несколько раз... Неужели это действительность того искусства, что шестьдесят лет назад упрекали в излишней жизненности, в том, что оно чересчур обыденно?.. Ни манера произнесения стихов, ни сам звук голоса — ничто не связано теперь с такими понятиями. От детства Крэга на английских площадях остались респектабельные бронзовые апофеозы: пышногрудые и крутобедрые дамы в туниках венчают лаврами героев колониального века; к их ногам навалены сокровища и готики и Возрождения; тут же пушки королевы, и здесь же, в едином ансамбле, прилегли ее новые подданные, горделивые верблюды. Вековые загадки разгадали запросто: сфинксов выкопали из древних песков и посадили на цепь в Британском музее; мир представал открытым и познанным; все было материально, плотно, прочно. Огромное тело империи расползалось по карте, придавливая своей тяжестью новые земли. Жира хватало и на изящные искусства: воздвигайте монументы, славьте героев, развлекайте победителей!..

Крэг укрылся от века во Флоренции: узенькая улица неподалеку от римских ворот, нужно войти в маленькую дверь, а затем на задний двор: под открытым небом — театрик, здесь Крэг клеил макеты, рисовал, писал... На какую тему? Пожалуй, одиночество души в сытом мире — было главным. Чванству позитивизма он отвечал презрением ко всему материальному; стрелки своих часов он перевел на вечность.

А потом пошли другие времена, иные десятилетия. Что осталось от тучности колониальных империй? Бронза монументов, отлитая на века, кажется в наши дни даже не тенью исчезнувшего тела, а, как говорится у Шекспира, «тенью тени»... Впрочем, осталась мода: теперь на Западе опять в чести будуары «конца века» и керосиновые лампы...

Неясная фигура в золотом свете, которую собирались вывести в спектакле МХТ, когда Качалов произносил: «Быть иль не быть», и которая так и не далась в руки,— не помогли ни волшебный фонарь, ни газ на просвет, никак ее было не уловить,— навестила Крэга, когда ему исполнилось девяносто четыре года. Крэга увезли во Флоренцию, подальше от Каннского кинофестиваля, поближе к Айседоре: здесь она лежала. Ее друг не смог создать театра, и даже те немногие постановки, что рисковали ему поручить, он не доводил до конца: его замыслы никогда не осуществлялись полностью; так, отдельные мысли, какие-то приемы; чувство, выраженное пространственными отношениями; мысль, чуть уловленная гравюрой или рисунком... Мечтатель. Фантазер. Вот и «Гамлет» в МХТ, чем все кончилось?.. Каждый, кто знаком с театральной практикой, легко может себе это представить. Стали все реже играть спектакль, афиша менялась: пошли новые, более успешные постановки, а в этой, уже устаревшей, нужда прошла. «Гамлета» сняли с репертуара, он, вероятно, и не годился для этого понятия, репертуара; ширмы вынесли со сцены (кавычки уже не нужны, остались просто ширмы), увезли на склад; во время отправки, наверное, облупилась золотая бумага, порвался холст — материалы непрочные, недолговечные; потом нужно было поместить на складе и другие декорации; плотники неудачно пристроили какой-то угол — рейки сломались (не велика беда, о возобновлении спектакля не было и разговора), и вот однажды обследовали склад: инвентаризация? места не хватало? Пришло время очистить помещение, разгрузить его от хлама; материал был недефицитный, хранить покореженные, грязные ширмы было непрактично. Холст содрали, выбросили на свалку, дерево отправили в топку.

●

Спектакль, премьера которого состоялась в МХТ 23 декабря 1911 года (5 января 1912), мне и самым отдаленным образом не вспоминался, когда, неудобно устроившись (а бывает ли когда-нибудь удобной съемочная точка?), я лежал на грязной площадке, которую катили по рельсам, и, прильнув к глазку кинокамеры, следил, как входят в кадр и исчезают из поля зрения каменные глыбы... А почему, собственно говоря, должен был прийти мне на память этот спектакль? Что схожего можно отыскать между грубой натуральностью щербатых глыб, освещенных солнцем, и крэговскими символами — не то лживой материи, не то королевского величия?..

И все же приходится еще раз повторить последнюю фразу прошлой главы — все же...

Еще в юности меня поразили эскизы Крэга. Размах пространства, тайна пустынности, тяжелых, совсем простых объемов; фигуры среди неведомых каменных миров. Гравюра за гравюрой: раскрываются в смене форм страны, которых нет в географии, времена, не отмеченные историей; ритм изображений, оттенки серого, вертикали и горизонтали передают своим кодом поэзию — она уже не слышна, а видна, шекспировская «зрительная музыка».

Рядом с этими гравюрами и эскизами театральные декорации казались куцыми, мелочными — под стать провинциальным постановкам: морщилось трико, напяленное поверх кальсон, декламация с подвыванием, бороды из пакли...

Я старался узнать побольше о Крэге (сперва удавалось узнать совсем мало); потом я раздобыл его книги и то, что написано о нем; затем в лучших английских постановках я отличал его идеи (только два тона: коричневый и серый,—ничего больше!). И теперь, отложив в сторону свои дневники (тетради времен съемок), я перечитываю «К новому театру», вглядываюсь в его гравюры.

Бесспорно, много времени уже прошло, а когда бывает, чтобы оно проходило бесследно? Но вот что главное: шекспировские трагедии — утверждал он первый — не только лишь человеческие страсти, отношения между героями пьесы, а — прежде всего! — конфликт каких-то мощных зрительных величин; поэзию нельзя ограничить рамками сюжета, она выходит далеко за эти пределы, это —

целая вселенная! Разве труппе артистов под силу ее передать?..

Разумеется, он отлично различал и частности: семья Полония, мимоходом говорил он, бестолковая и глупая; Гертруда вовсе не дурная женщина от рождения — атмосфера дворца испортила ее, и, конечно, Гамлет не переставал любить мать. Это же и так ясно...

Долгие разговоры о психологии героев бесцельны, объяснял он, словами можно убить живое чувство, засушить поэзию: лучше вслушайтесь в музыку шекспировского стиха — она откроет вам все. Русский автор держался подобного же мнения: в пьесе же все написано, отвечал на расспросы артистов Чехов, только не нужно изображать горе руками и ногами; лучше помолчать.

В молодости Крэг просил своего друга играть Баха, и под звуки музыки он рисовал фрески на стене. Ему представлялось искусство движения и света, способное создать нарастания такой же мощи, как кульминации Баха. Он набрасывал контуры тысячных толп, охваченных единым чувством,— какая сцена могла бы вместить их? Разве монолог Макбета это только произнесение слов? — задумывал он постановку,— это ход, подъем: вместе с Макбетом движется пространство, он всходит на башню, и пространство раскрывается все шире: земли, холмы, скалы на горизонте...

●

Какая прекрасная картина: передача эстафеты в истории искусства — творец передает на бегу факел другому творцу, и тот, подхватив трепещущее пламя, мчится вперед, чтобы в неприкосновенности донести дар Прометея до следующего созидателя — молодого, полного сил, а тот... Увы, так случается редко. И художник сбивается с ног, пропала былая резвость, и факел на ходу зачадил, а то и вовсе угас. И бывает так, что вовсе не благородный юноша торопится на смену, а кто-то колченогий и косолапый подставляет подножку тому, кто еще полон сил... Горько признать, но что тут поделаешь, картина часто выглядит именно так, совсем не торжественно: кто-то прикуривает у чужого огня,— целую жизнь отдали, чтобы развести его,— а задымив папиросой, плюют на огонь или целой компанией норовят набросить на него асбест...

А если огонь не потухает и вновь разгорается, то причины этого лучше искать не на беговой дорожке искусства, а в самом амфитеатре.

Старинные конфликты, глубинные противоречия не исчезают бесследно, вот почему история, раскручивая свои спирали, прихватывает на новом витке и отсветы давних огней. И те, кто зажигал их, непрошеными заходят в новые десятилетия. Их часто не узнают, и они проходят по краю времени неопознанными: в памяти поколений уже нет их реальных дел, а имена их забыли выбить на камне.

Этот путь — не прямая дорога: от учителя к ученику, а витки — приближение к какой-то точке и удаление от нее, чтобы вновь в раскручивающемся движении, расширив охват, опять приблизиться и удалиться... в который раз приблизиться и удалиться!..

Накопление достижений и решительное их отрицание, опять накопление и вновь отрицание, еще более страстное. И открывающаяся за этим странная связь. Сознательная? Бессознательная? Влияние, усвоенное с детства? Родство задач, которые ставит жизнь?..

Трагичность пространства — какое это сложное понятие, и какие различные явления жизни оно захватывает.

Огромность материального мира и одновременно фиктивность этого мира товарных ценностей, присвоенных одним человеком. «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса. Расширение владений и сужение духовного мира. На экране все реально — фотография создает объективность изображения, но оптика — новая, впервые примененная широкоугольная — искажает перспективу: пространство растягивается, удлиняется, однако резкость самых дальних планов сохранена. Трагедия человека, оказавшегося в одиночестве среди бесчисленных вещей. Владея производством вещей, умножая вещи, продавая вещи — мысли, чувства тоже вещи,— человек сам становится вещью, обездушенным человеком в набитой вещами пустоте.

Фильм снят в 1941 году. Нужно ли объяснять связь явлений искусства и жизни?

Еще тридцать лет, и вот уже и широкоугольная оптика и самые большие павильоны оказались недостаточными: Орсон Уэллс арендует в Париже заброшенный, давно не действующий вокзал — здесь он снимает «Процесс». Но для Кафки характерно иное: небольшие душные помещения, низкие потолки. Однако кто навечно вымерял габариты ада? Уэллс создает огромность, из которой нет выхода; и чем безграничнее поле действия (фиктивного действия?), тем большее число людей вовлечено в него. Тысячи пишущих машинок на тысячах столов, армии машинисток: контора в аду.

Есть в этом фильме панорама вдоль площади: толпы людей в нижнем белье, с номерками на шее, безликие, единообразные, а в конце высится памятник, покрытый холстом: ни фигуры, ни лица. Что осталось от королей из литого золота? От золотого моря — королевской мантии,— где плавали головы придворных? Безбрежная муть, туман, в нем виднеются не головы, а номерки на шее.

Искусство огромных, обобщенных зрительных образов. Через десятилетия перекликаются самые различные, несхожие опыты: Мейерхольд, Крэг... а затем, перешагнув сцену, походя решив все технические сложности (нужно ли вращать «ширмы»? Проще двигать камеру?), экран: Гриффит, Штрогейм, Эйзенштейн, Орсон Уэллс...

И одновременно опыты не менее безоглядные, крайние в своей решительности: совершенная естественность трагического действия, и в нем прежде всего — правда жизненного, начинать нужно не со «вселенной», а с того, что человек по-настоящему пьет чай.

Играть Шекспира, как Чехова — в 1912 году,— было необходимым.

Мы ведь тоже пробуем играть «Лира» хотя и не как Чехова, но, прочитав Чехова; обязательно нужно отчетливо видеть и не пугаться того, что видишь: король Лир пьет чай, старшая дочь отодвинула его чашку в сторону — нечего старику командовать за столом.

(*Продолжение в ближайших номерах*)

Сквозь призму жанра

С. Фрейлих

1. О причинах предубеждения против низких жанров

Колыбелью кино были низкие жанры. Пионером здесь стал Жорж Мельес, феерии которого явились первыми игровыми картинами.

Подобное утверждение вовсе не игнорирует Люмьера — его открытия имели непреходящее значение. Люмьер и его операторы нашли возможность не только показывать движение, но и снимать человека и предмет с движения. Однако поскольку Люмьер использовал свои приемы только для съемок одноминутных документальных фильмов, создание которых сводилось к искусству выбора сюжета, композиции кадра и освещению, художественные возможности кино оставались неизведанными. Фильмы Люмьера очень скоро перестали поражать. Как заметил Жорж Садуль, «люмьеровский реализм оставался в известной мере механическим» и потому «привел кинематограф в тупик»*.

Мельес сделал следующий после Люмьера шаг: он отказался от простого воспроизведения реальности и попытался вести рассказ. Мельес сам формирует фотографируемую реальность, для этого ему понадобились вымышленный сюжет, актер и декорация. Это были зрелищные постановки, феерии, лучшую из которых «Путешествие на Луну» (для того времени вполне масштабную — картина демонстрировалась пятнадцать минут) Мельес поставил по мотивам романов Жюля Верна и Герберта Уэллса. Наивная фантазия в фильме сочеталась с юмором, действие развивалось с помощью трюков и опиралось на аттракционы, заостренные иногда до гротеска. Феерии Мельеса — это, по существу, зрелища, шоу, недаром наибольший успех эти фильмы

* Жорж Садуль. История киноискусства. М., «Иностранная литература», 1957, стр. 34.

имели в мюзик-холлах и ярмарочных балаганах. Конечно, современный зритель воспринял бы картины Мельеса как примитив. В кинопавильоне Мельес сооружал сцену, съемочная же камера пребывала в той единственной точке, где предположительно стояло бы самое удобное кресло партера. По существу, постановки Мельеса — это фильмы-спектакли. Однако это не должно снижать для нас исторического значения открытий Мельеса.

Люмьер снимал картины.

Мельес впервые ставил их.

Именно здесь наметился поворот от кинематографа «глаза» к кинематографу «взгляда», хотя это обнаружится в полную силу лишь в творчестве Гриффита. Мельес же был его предтечей.

«Я всем обязан ему»*,— сказал о Мельесе Гриффит. Не «прямое кино» Люмьера берет на вооружение Гриффит, а игровое жанровое кино Мельеса. Мелодрама была лабораторией, в которой Гриффит сделал свои выдающиеся открытия в области выразительности актера и монтажа, без чего он не создал бы своих эпопей. Мы можем сказать, что к эпосу Гриффит пришел через мелодраму, точно так же, как через комическую Мака Сеннета пришел к своей комедии Чаплин, а Эйзенштейн через «монтаж аттракционов» — к революционной эпопее.

Почему же низкие жанры, выводя на орбиту своих возвышенных собратьев, сами оказываются вне поля нашего зрения?

Происходило это по разным причинам.

Пока не разработана теория жанров, каждый из них мы видим отдельно, хотя в действительности жанр не существует изолированно: в реальной практике жанры способны к превращениям и взаимодействию друг с другом (законы этих превращений, этого взаимодействия и составляют суть теории жанров). Не видя этих превращений, то есть беря жанр, так сказать, отдельно, вне его подвижных связей, мы скорее осознаем его в те моменты, когда он проявляет свои отрицательные, неживые черты. В такие моменты высокие жанры становятся высокопарными, ходульными, и мы, обобщая, выступаем уже против масштабных эпических картин, словно они стали ложными не в руках тех или иных художников, а по закону жанра. Что касается низких жанров, то, существуя отдельно, изолированно, они легко поглощаются так называемым коммерческим кино, то есть становятся предметом ширпотреба. Сколько раз мы уличали мелодраму в сентиментальности, комическую в легковесности, детектив в безыдейности, мьюзикл в бессодержательности. Свою неприязнь к пошлому коммерческому кино мы распространили на низкие жанры вообще, но они этого не заслуживают, ибо союз их с буржуазным прокатом — это брак по расчету, когда же они вступают в борьбу с коммерческим кино, то это сулит им свободу, высокие цели выпрямляют их, открывают для них возможность вступать во взаимодействие с высокими жанрами. Это не значит, что после этого низкие жанры отворачиваются от своего бывшего потребителя — широких масс, то есть перестают быть явлением так называемой «массовой культуры». Речь идет о другом — о том, что низкие жанры теперь имеют возможность нести массам новое содержание, пробуждать в них иные эмоции. Это значит, что содержание самого понятия «массовая культура» принципиально изменяется, что и произошло у нас в процессе революции.

Опыт культурной революции (теперь уже в разных социалистических странах) показал, насколько процесс сближения культуры и масс сложен, чреват обострениями. Диалектика этого процесса, как считал Ленин, в том, что он состоит из двух встречных движений: приближение искусства к народу и народа к искусству*. Эта гениальная программа культурной революции распространялась и на кино, хотя реализация общей программы в области кино имела свои особенности; «омассовление» искусства здесь было неожиданно возникшей на определенном историческом этапе проблемой, она существовала для кино

* Жорж Садуль. История киноискусства, стр. 40.

* Сб. «Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 520.

изначально, поскольку уже по самой своей эстетической природе кино — искусство масс. Кино уже до революции было массовым, но искусством оно тогда не стало. Только отдельные произведения противостояли потоку примитивных картин, приносящих доходы предпринимателям. Таким образом, если в области литературы культурная революция заключалась в том, что Толстой, которого раньше читали тысячи, становился доступным десяткам миллионов обучившихся грамоте людей, то в области кино задача заключалась в том, чтобы эту разновидность «массовой культуры», то есть культуру «низов», превратить в искусство, не являющееся больше противоположностью культуре «элиты».

Не следует только думать, что процесс этот заключался в том, что (вернемся к нашей теме) низкие жанры подтягивались до уровня высоких или просто вытеснялись ими. Нет, и область взаимодействия жанров пронизывает всеохватывающий процесс «встречных потоков» — высокие и низкие жанры устремлялись навстречу друг другу, и в этом сближении были заинтересованы обе стороны. Еще нагляднее, чем в нашем кино, и раньше процесс этот происходил в русской поэзии.

Есенин, вышедший из крестьян и близкий духовному миру русской деревни, пройдя через увлечение имажинизмом, закреплял свои эстетические принципы, используя жанры фольклора — частушку, лирическую песню, обрядовую поэзию, историческую песню, былину, загадку*.

Через сатирический плакат «Окон РОСТА», через фельетон газетной полосы, через эстраду наполнялась поэзия Маяковского живой жизнью взбудораженных низов. Патетика пускала корни в быт, переворошенный революцией. По поводу своей пьесы «Мистерия-буфф» Маяковский писал: «Мистерия-буфф»— это наша великая революция, сгущенная стихом и театральным действием. Мистерия—великое в революции, буфф — смешное в ней... Действие «Мистерии-буфф» — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей...»*

Блоковский «Балаганчик»— это, по существу, тоже мистерия-буфф. Если «Стихи о прекрасной даме» определялись потом самим поэтом как «ранняя утренняя заря — те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь»**, то арлекинада «Балаганчика» была выражением беспощадной иронии Блока к зыбким образам его юношеских стихов. Теперь, как писал В. Орлов, «мистерия оборачивается шутовским нарядом, «балаганчиком»***. В. Шкловский, а за ним Ю. Тынянов показали влияние старинного русского, цыганского, а также современного городского романса на мелодический строй блоковских стихов. Тынянов назвал музыкальную форму романса «самой примитивной и эмоциональной»****. Сопоставив романс с мелодрамой (как с одним из наиболее эмоциональных родов театрального искусства), Тынянов снова возвращается к Блоку и замечает, что у того концовка стихотворения, как конец мелодрамы, высшая эмоциональная точка — и ею бывает не только последняя строка, но иногда даже последнее слово. Тынянов обращает наше внимание на поэму «Двенадцать», где «последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы»*****.

И Блок, и Есенин, и Маяковский обратились так или иначе к «намеренно площадным формам», чтобы передать чувства низов, и это сблизило русскую поэзию с революцией.

Нечто аналогичное происходило в кинематографе, хотя тот же процесс шел здесь как бы в обратном порядке. Если поэзия, лишь преодолев интеллектуальную замкнутость, обрела вольный народный дух, то кино должно было вырваться из-под власти низких

* Роль фольклорных жанров в поэзии Сергея Есенина обстоятельно рассматривает В. В. Коржан в книге «Есенин и народная поэзия» (Л., «Наука», 1969).

* В. Маяковский. Полн. собр. соч. М., ГИХЛ, 1956, т. 2, стр. 359.
** А. Блок. Соч. в двух томах. М., ГИХЛ, 1955, т. 1, стр. 659.
*** Предисловие к указанному двухтомнику, стр. XVII.
**** Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965, стр. 255—256.
***** Там же, стр. 258.

жанров, чтоб через интеллектуализацию обрести то же равновесие.

Уже сама по себе эйзенштейновская идея «интеллектуального кино» была вызовом теоретикам и социологам, которые, не уловив перспективы развития, видели в господствовавших на экране низких жанрах суть кино и на этом основании отказывали ему в праве войти в семью высоких искусств.

Другое дело, что ригористичность сделала теорию «интеллектуального кино» утопической, неосуществимой в своей абсолютной идее. Не случайно Эйзенштейн выдвигает затем, как столь же актуальную, идею «эмоционального сценария». В конце концов идея «интеллектуального кино» и идея «эмоционального сценария» были промежуточными рабочими гипотезами на пути реализации «грунд-проблем» — воплощения в единстве интеллектуального и эмоционального начал средствами развитого звуко-зрительного кино.

В ходе этого процесса в кино достигнуто было и взаимопроникновение высоких и низких жанров.

2. Способность низких жанров к превращениям

Каждый этап истории кино знает свою систему жанров.

В русском дореволюционном кино, как, впрочем, до этого и на первоначальном этапе западного кино, главными жанрами были: мелодрама, комическая, авантюрный фильм. В связи с этим принято говорить об ограниченности жизненного кругозора тогдашнего экрана. И это справедливо. Нельзя только не замечать при этом другую сторону процесса становления кино: именно в этих жанрах экран учился воспроизводить жизнь как движение (авантюрный фильм, комическая) и как переживание (мелодрама).

Эти жанры стимулировали развитие новых технических киноприемов, а стало быть, развитие самого искусства кино. Последнее обстоятельство чаще видели не сами кинематографисты, поглощенные внутренними процессами, а наиболее прозорливые писатели. Так еще в 1910 году Карел Чапек писал: «Вооруженный всеми техническими средствами, полный веры в собственную свободу и всемогущество, кинематограф ожидает своего гения. Скоро мы увидим жесточайшие и трагичнейшие истории, порожденные самой извращенной фантазией и реализованные с сатанинской точностью и вдохновением... Мы станем свидетелями невиданных чудес, новой магии, преступающей все физические законы... Мы познаем новую, небывалую комедийность, в распоряжении которой окажутся самые невероятные трюки... Возникнет совершенно новый вид гротеска — эксцентрический звуковой гротеск. Нам еще доведется услышать, как стонут сорванные розы, как поют камни. Лошади будут произносить проповеди, а голоса людей обретут прекрасную мелодичность флейты. Чего тут только нельзя сделать?! Ведь отбрасываемый проекционным аппаратом светящийся квадрат способен стать не только новой «сценой», но и новой вселенной...»*

А через три года в статье «Стиль кинематографа» Чапек писал: «...материал, из которого создается фильм, не театральная пьеса, а действительность»**.

Высказывания эти интересны тем, что, по сути, Чапек—один из первых, кто очень рано оценил в равной степени обе стороны кинематографического искусства: его, так сказать, люмьеровское начало (материал кино — действительность) и начало мельесовское (фильмы, созданные фантазией ума с помощью невиданных чудес, магии, невероятных трюков, гротеска). Между этими двумя способами нет противоречия, они не исключают друг друга, потому что в любом случае «отбрасываемый проекционным аппаратом светящийся квадрат способен стать не только новой «сценой», но и новой вселенной».

Обнаружив систему жанров, писатель подошел к проблеме «стиля кинематографа».

Система жанров и есть стиль. Стиль, в свою очередь, помогает постичь историческое значение жанра.

* К. Чапек. Об искусстве. Л., «Искусство», 1969, стр. 117.
** Там же, стр. 119.

В конце концов, на каждом этапе развития кино изобретаются жанры, которые исторически необходимы и возможны.

Стиль раннего кинематографа определяют комическая, детектив и мелодрама. Жанры эти близки по мироощущению и потому не только легко взаимодействуют, но даже проникают друг в друга.

В дальнейшем мы покажем, как детектив и мелодрама проникают не только друг в друга, но и в структуры высших жанров, оказываясь внутри их своеобразными катализаторами.

Еще более важное значение имело взаимопроникновение детективно-авантюрного фильма (а также вестерна) и комической. Здесь в соединении натуры и игры раскрывались коренные свойства экранного действия.

В картинах Бестера Китона («Китон-детектив» и другие) мы видим одновременно детектив и комическую, а точнее — комическая является в данном случае пародией на детектив. То же самое и в картине «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Кулешова — этой пародии на вестерн. Содержательное значение этих фильмов не умаляется от того, что они являются пародиями. Пародируя жанр, режиссер отвергает его «снятием», то есть учится использовать его и в то же время идет дальше, приспосабливая известные уже структурные формы к новому содержанию. Детектив Кулешова «Луч смерти», сделанный всерьез, подражательно, сегодня кажется совершенно наивным. А «Мистер Вест» и сегодня, по прошествии стольких лет, смотрится с интересом: ирония, которая может возникнуть у нас по отношению к изображаемым событиям и формам их передачи, заложена в самой картине, и это не дает ей стареть. Аналогичное происходит в цирке: когда клоун повторяет то, что только что проделал на манеже акробат, нам никогда не бывает скучно. И это происходит по двум причинам: клоун исполняет номер не только на том же высоком техническом уровне, но комической трактовкой сообщает ему нечто новое.

Пародия обнажает внутреннюю структуру вещи, она не повторяет манеру исполнения, а оценивает ее. Пародии Архангельского — ключ к стилю поэтов, которых он высмеивал.

Пародия есть трактовка средствами иронического пересказа. Пародия — всегда иносказание.

Те, кто думал, что «Мистер Вест»— пересадка американского вестерна на русскую почву, ошибались. Перенимая опыт американского монтажа и работы с натренированным актером-натурщиком, «Вест» был при этом явлением нового советского кино, он пронизан не только иронией к буржуазному образу жизни, но и к формам буржуазного искусства.

Жанр является своеобразным барометром: эволюционируя, он отражает изменения в духовной жизни общества. В американском кино от «Большого ограбления поезда» до «Психо» Хичкока авантюрный фильм становится то вестерном, то полицейским, то гангстерским, то историческим, то «фильмом ужасов».

Однако вернемся к советскому кино, посмотрим, какое место занял в нем приключенческий фильм, какую он претерпел здесь эволюцию и с какими трудностями при этом встретился.

Первым выдающимся произведением в этой области были «Красные дьяволята». Его молодые герои, увлеченные подвигами героев Купера и Войнич, как бы указывали на литературных прародителей фильма; в кинематографическом же плане он следовал традиции вестерна. Вместе с тем легкокрылая ирония, которая царит в этом фильме, помогает переосмыслить традиционный жанр, в оболочку которого вложено новое содержание. Через сорок с лишним лет повесть Бляхина вновь послужила основой картины — вышли «Неуловимые мстители», а затем их продолжение «Новые приключения неуловимых», которые имели огромный успех у зрителей, особенно, разумеется, у детей и юношества. Новая картина имеет преимущества перед старой, зрелищность ее определила современная техника исполнения (широкий формат, цвет и музыка, возросшее искусство постановки динамичных массовых сцен), чувствуется, что молодому режиссеру Кеосаяну знакомы приемы классических картин в этом жанре от

Дилижанса» Форда до «Подвига разведчика» Барнета, хотя использует он их, к сожалению, не всегда со вкусом. Любопытно, что старый фильм Перестиани не потерял своего значения после появления «Неуловимых мстителей», он «смотрится», он сохранил для нас неповторимое обаяние и, может быть, именно благодаря скромности средств, которыми выполнен. У Перестиани в смешных ситуациях оказываются не только герои второго плана, но и главные романтические герои, картина как бы схватила дух времени, его глубокий демократизм. Даже в грубом гриме актеров, который сегодня бросается в глаза, видится нарочитость лубка, народного примитива, «действа», и это в характере юных героев, которые вступили в борьбу как в игру, что нисколько не снижает серьезности картины, ибо это была игра жизни и смерти, когда решалась судьба революции, во имя которой красные дьяволята и совершили свои фантастические подвиги. Подчиняясь законам жанра, фильм не ставил перед собой сложных психологических задач — они тогда для кино были невыполнимы. Но именно потому, что фильм на многое не претендовал, он многого добился. Киноведы писали о «Красных дьяволятах» не только как о приключенческом фильме, его рассматривали и как характерный детский фильм, и как кинокомедию, и как историко-революционный фильм, в котором появляются конкретные исторические герои; в двадцатые годы о «Красных дьяволятах» писали как о первом киноромане в советском кино.

Мы так подробно остановились на «Красных дьяволятах» потому, что они первые показали суть самого превращения жанра: сохранив черты авантюрного жанра, фильм ассимилировал новое историческое содержание. Перед нами пример, когда авантюрный жанр приобрел черты эпического фильма, эпического в положительном смысле этого слова.

Оговорку эту приходится делать потому, что авантюрный жанр знал и отрицательные превращения, и определение «эпос» по отношению к нему имело сугубо негативный смысл. В своей статье «Нат Пинкертон», появившейся в 1908 году, Корней Чуковский назвал кинематограф эпосом капиталистического города, соборным творчеством мещанских низов. Стараясь объяснить исторические причины этого явления, писатель обращается к аналогичным процессам в литературе. Здесь он обнаруживает любопытнейшую закономерность изменения типа детективного героя: за очень короткий срок герой английского писателя Артура Конан-Дойля, знаменитый сыщик Шерлок Холмс, отделившись от своего индивидуального создателя, канул в самую гущу безграничного американского моря; он вынырнул оттуда на поверхность и, снова воплотившись в литературе, предстал перед нами как нью-йоркский агент политического сыска, король всех сыщиков — Нат Пинкертон. Чудо превращения произошло, и уже никто не узнавал в Пинкертоне, действовавшем кулаком и пистолетом, его предшественника Шерлока Холмса, интеллектуала, в котором, по изящному определению Чуковского, каждый вершок был поэтом. «Куда девались тонкие пальцы Шерлока Холмса, и гордое его одиночество, и его величавые жесты?— иронизирует критик.— Куда девался Петрарка? Где Сарасате с немецкой музыкой, «которая глубже французской»? Где диссертация по неорганической химии? Где письма Флобера и Жорж Санд? Где грустные афоризмы? Где самоцельный и самоотверженный подвиг? Где гейневский юмор и брандовский идеализм?

Все это исчезло и заменилось — кулаком»*.

Почему же в романтическом Шерлоке Холмсе пропала надобность, почему его вытеснил Пинкертон, ставший в свое время мифом, подобно тому как полвека спустя уже могучей силой кино будет распространен в мире миф об агенте 007 Джеймсе Бонде? К чести нашей отечественной критики (литературной и кинематографической), она не прошла мимо этого вопроса, не пренебрегла им, о чем говорит и прозорливая статья М. Туровской «И. о. героя — Джеймс Бонд»**, написанная в традиции исследования Чуковского о Пинкертоне. Сегодня эти статьи оказываются во

---

* К. Чуковский. Собр. соч., т. 6. М., «Художественная литература», 1969, стр. 136.

** «Новый мир», 1966, № 9, стр. 216—230.

взаимосвязи, потому что во взаимосвязи оказались Пинкертон и Джеймс Бонд. В историческом плане Пинкертон объясняет Бонда, Бонд — Пинкертона. Каждый из этих персонажей — отпечаток духовного содержания миллионов зрителей, чье сознание сформировано буржуазным обществом. Тревога, которую выразил писатель по поводу того, как формировалось в начале века массовое сознание, была не напрасной. Включая через шестьдесят лет в Собрание сочинений статью «Нат Пинкертон», писатель снабжает ее автокомментарием, который завершается такими словами: «Теперь, через столько лет, умудренные горьким историческим опытом, мы, к сожалению, хорошо понимаем, что в тогдашнем тяготении мирового мещанства к кровавым револьверным сюжетам таились ранние предпосылки фашизма»*.

Нам важно отметить еще один аспект комментария К. Чуковского к своей статье, который носит характер уже самокритики. Дело в том, что разоблачение пошлости низких жанров, творимых в тогдашних низах городского быта (Чуковский попутно говорил также о мелодраме, комической и фантастическом фильме-зрелище в стиле Мельеса), своим острием как бы обращалось в его статье вообще против кинематографа. Чуковский не видел в кино тех потенциальных позитивных тенденций (которые тогда уже многие разглядели, например Толстой), а поэтому он не видел и возможности эволюции раскритикованных им жанров, способности их обратиться к другому содержанию, одухотвориться высокой целью. Теперь писатель поправляет себя (и в отношении литературы и в отношении кино), уточняет свое отношение к детективному жанру. Он вспоминает теперь и шедевры Эдгара По, и «Лунный камень» Уилки Коллинза и снова вспоминает о Шерлоке Холмсе — то есть обращается к произведениям с героями аналитической мысли и победоносного человеческого ума, вспоминает он и более поздних персонажей, гордящихся своим «мозговым веществом»,— в произведениях Агаты Кристи, Джильберта Честертона, Дороти Сэйерс. «Все они,— пишет теперь автор,— являются наглядным свидетельством, что эта литература, равно как и киноэкраны, уже вырвалась из плена городских дикарей, требовавших, чтобы и в фильмах и в книгах воплощались их скотские инстинкты и вкусы»*.

Здесь автор коренным образом меняет свой взгляд на содержание «городского эпоса», ибо дело было не в том, чтобы отдать низкие жанры «городским дикарям», а в том, чтобы жанры эти сделать принадлежностью высокого искусства, но это была уже задача самой истории. Чтобы это случилось, должна была произойти революция в самом массовом сознании. В поисках истинного, без кавычек, эпоса невозможно было уже возвращаться к родовому крестьянскому эпосу Микулы Селяниновича. Городскому эпосу нужно было противопоставить тоже городской, но освобожденный от узости мещанского эгоизма и тщеславия. Здесь в истории решающую роль сыграло миросозерцание пролетариата, независимое от буржуазных взглядов и способное им противостоять. Идеи пролетарской революции, ее размах и новый, невиданный человеческий материал требовали новой эстетики, практическим выражением которой был эйзенштейновский эпос, но характерно, что до «Потемкина» и до «Стачки» кино воплотило тему революции в произведении традиционного авантюрного жанра. Казалось: в старые мехи налили новое вино. Но это не совсем так. Старый жанр, приспособившись к новому содержанию, сам обновился: новая историческая почва оказалась не чуждой ему, он пустил в нее корни, чтобы дать новые побеги.

Не следует только думать, что дальше все шло гладко. Был целый период, когда жанр этот у нас предавался забвению. Еще всего несколько лет назад, в середине шестидесятых годов, это заставило многих из нас призадуматься. Не потому ли мы мало ценили этот традиционный жанр, что нам все-таки казалось, что в нем недостаточно может проявиться новаторская сущность советского кино.

* К. Чуковский. Собр. соч., т. 6, стр. 149.

* К. Чуковский. Собр. соч., т. 6, стр. 149.

А может быть, известное высокомерие к этому жанру прикрывало боязнь, которую мы (особенно в период бесконфликтности) проявили в отношении остроты приключенческого сюжета, ставящего героя в слишком рискованные ситуации?

Но если в прошлые годы пренебрежение к детективному жанру проявилось в забвении его, то сегодня происходит нечто совершенно противоположное: вдруг киноэкраны и голубые экраны ТВ заполонили детективные фильмы, и это вызывает тревогу не меньшую, чем та, которая возникла, когда подобные фильмы длительное время не ставились вовсе.

Само по себе массовое производство детективных кинопроизведений не может не породить определенного штампа, воздействие же штампа, как всякая стандартизация в искусстве, имеет самые отрицательные последствия на мышление массового зрителя. Штамп — тоже пародия, только уже невольная. Пародия в данном случае не входит в намерение автора, но тогда получается, что он пародирует не кого-нибудь, а собственное намерение. Какими бы возвышенными мотивами субъективно ни руководился герой в таком фильме, как бы активен он ни был, поступки его кажутся лишь имитацией действия, ибо они ничего не говорят о его личности — он лишь тень много раз виденного уже персонажа. А ведь именно действие сильного характера в непредвиденных обстоятельствах и привлекает здесь зрителя. Разве само обращение к детективно-приключенческому жанру не было известной реакцией на затянувшееся увлечение драматургией с ослабленным сюжетом, в том числе увлечение приемами «синема-верите» (или «прямого кино»), непосредственно схватывающего поток жизни? Но в своем крайнем выражении детективный сюжет и «синема-верите» оказались одним и тем же — они передают действительность без углубления в человеческие характеры, хотя и совершенно противоположными приемами: бессюжетно в «прямом кино», предельно заостренным, почти самодовлеющим сюжетом в детективном фильме.

Мы показали отклонения в ту или другую сторону (то забвение жанра, то чрезмерная эксплуатация его, когда ему приходится брать на себя непосильные задачи), чтобы яснее стал путь советского детективно-приключенческого фильма, вехами на котором оказались «Красные дьяволята» в 20-е годы, «Подвиг разведчика»— в 40-е, «Мертвый сезон» — сегодня. И если в 20-е годы, формируясь из старого опыта, приключенческий жанр сделал иронию своим стилем, то теперь травестирующие мотивы снова необходимы, но уже не только по отношению к стандартам зарубежного образца, но и по отношению к собственным ошибкам и штампам (эту функцию великолепно выполнил фильм «Белое солнце пустыни», где ирония как бы и оберегает позитивный опыт жанра). И «Подвиг разведчика» и «Мертвый сезон» показывают, как много может жанр, если помнит о своей специфике и в то же время не автоматически полагается на нее. В каждой из этих картин распутывается клубок исторического случая, поразительного для нас потому, что разгадывается не ребус, а человеческая история, разгадывается чтобы иметь продолжение. В конце концов, превращение жанра — это превращение героя, которого история каждый раз предлагает искусству.

3. Детектив и мелодрама как «провокаторы» высоких жанров

Если детектив может обрести черты эпического фильма, то превращения мелодрамы связаны с ее близостью к трагедии.

Близость еще не говорит об одинаковости. Часто именно близкие вещи противоположны между собой.

«На первый взгляд кажется,— писал В. Волькенштейн,— что трудно провести четкую границу между патетической мелодрамой большого стиля и трагедией. Однако обычно мелодрама далека от трагедии: вследствие беспрерывной остроты эффектных столкновений характеристики в мелодраме обычно духовно не углублены. Противопоставление людей злых, жестоких, с одной стороны, и благород-

ных авантюристов или трогательных беспомощных персонажей («Две сиротки» Д'Энери) — с другой, типично для мелодрамы»*.

Как видим, теоретик драматургии, противопоставляя мелодраме трагедию, именно эти жанры ставит рядом, стало быть, сближает их, пусть и по принципу противоположности.

Трагедия и мелодрама противоположно решают одну и ту же задачу— резко, до антагонизма противопоставить в конфликте свет и тень, добро и зло. При этом мелодрама не игнорирует социальные и философские конфликты, но в разрешении их никогда не достигает глубины, доступной трагедии.

Мелодрама легко оказывается в подчинении у ситуации, которую изображает. Все ощущения, которые она должна вызывать у нас, в исходной ситуации уже заложены. Мелодрама не способна внезапно высветить обратную сторону характера, придать ему объем. Поглощенная личными мотивами поступков (хороший — злой), она слишком полагается на роль случая. Иллюзии, которые в связи с этим она сеет, часто вступают в противоречия с задачами общественной борьбы. Буржуазное кино мелодрама устраивает больше, чем трагедия. Любопытное замечание по поводу известного французского режиссера делает в связи с этим цитированный уже нами Жорж Садуль:

«Фейдер предпочел бы драмам завсегдатаев пансиона «Мимоза» конфликт между рабочими и хозяевами. Однако, когда он вносил такие предложения, все двери перед ним закрывались. В конце концов ему пришлось ограничиться просто мелодрамой из жизни незначительных людей»**.

Достоевский видел в мелодраме отражение филистерского мышления. Он писал: «Мелодрама не умрет, покамест жив буржуа»***.

Так же относится к мелодраме и Гоголь. «Сердит я на мелодрамы и водевили»****,— писал он. Или: «...лжет самым бессовестным образом наша мелодрама...»*. Гоголь называл мелодраму «кунсткамерой», в которой собраны «ошибки природы», но зато жизнь «со всеми современными страстями и странностями»** не умещается.

Мы знаем и другого рода высказывания деятелей русской литературы о мелодраме. Белинский высоко ценил историческое значение мелодрамы, которая еще в XVIII веке «делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила себе единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма...»***.

Но едва речь касается современной мелодрамы, мы обнаруживаем, что взгляды Белинского совпадают с мнениями его великих современников, что особенно видно на его отношении к творчеству Эжена Сю.

Белинский, хотя и видел в романах Сю «верные картины современного общества», упрекал писателя в страсти к мелодраме, к натянутым эффектам, в неумении различить «существующее от небывалого». При этом Белинский писал, что «преувеличения, мелодрама, эффекты, небывалые характеры» в романах Сю отбивают «всякую охоту их читать»****.

Белинский, как и русские писатели (мы привели высказывания лишь некоторых из них), рассматривал мелодраму с позиций тогдашней русской действительности, где мелодрама закрепляла в литературе мещанское миросозерцание низов, что было выгодно господствующим классам. Вот откуда отношение передовых русских писателей к мелодраме как явлению буржуазной культуры.

Как видим, природа мелодрамы (как и детектива) двойственна, и потому она также способна к превращениям.

Как только в России произошли в ходе социальной революции исторические сдвиги, мелодрама оказалась способной передать кон-

* В. Волькенштейн. Драматургия. М., «Советский писатель», 1963, стр. 159.
** Жорж Садуль. История киноискусства, стр. 266.
*** Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в десяти томах, т. 4, М., ГИХЛ, 1956, стр. 129.
**** Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8, М., изд-во АН СССР, 1952, стр. 186.

* Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т 8, М., изд-во АН СССР, 1952, стр. 182.
** Там же, стр. 182.
*** В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, М., ОГИЗ, 1948, стр. 61.
**** В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, стр. 794.

фликты расколовшегося мира особенно наглядно. Недостатки мелодрамы (ее упрощение в противопоставлении добра и зла) вдруг обернулись достоинствами, как только, преодолев расплывчатое нравственное содержание, она приобрела четкий социальный идеал.

В 1919 году по инициативе Горького отдел театров и зрелищ Наркомпроса провел конкурс на мелодраму, причем в условиях конкурса указывалось: «Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме — на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц,— желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали симпатии и антипатии к тому или иному герою»*.

В этом же году со статьей «Какая нам нужна мелодрама»** выступил А. Луначарский. Это была программная статья. Трезво оценив в ней слезливую томность и внутреннюю бессодержательность большинства мелодрам, автор вместе с тем замечает новое направление в развитии этого жанра. При решении конкретных задач движения драматургии от интимного театра к театру масс мелодрама, по мнению Луначарского, «имеет преимущества не только перед символистской пьесой, которая играет с читателем и задает ему загадки», но и перед реалистической драмой, потому что «свободна от кропотливого и полуфотографического изображения быта, от копания в деталях психологии»; даже и перед трагедией, которая часто отличается «известной напыщенностью» и «грешит литературщиной». Мелодрама, как считает Луначарский, вероятно, допуская тут очевидное преувеличение, преодолевает рафинированность трагедии и потому способна полнее выразить здоровое, ясное, сильное чувство.

Как видим, и Луначарский поставил мелодраму рядом с трагедией, отдав только предпочтение первой.

Эти мысли касались тогда и кино и, может быть, даже в большей степени: экран еще не знал трагедии вследствие неразвитости кинематографического языка. Даже десятилетие спустя, когда немое кино уже создало свои шедевры, Н. Зархи заметил, что без слов кино упрощает действие, и потому «Гамлет» на экране оказался бы мелодрамой.

Еще раз подчеркнем: кто бы ни говорил о трагедии, обязательно заводил речь и о мелодраме. Размышления о мелодраме заставляют думать нас о трагедии.

Мы можем сказать, что в раннем кино новая, революционная мелодрама оказалась как бы связующим звеном: сделав следующий после агитфильма шаг и не изменяя при этом его цели, мелодрама расчищала путь новой, революционной трагедии.

В 20-е годы авторитет мелодрамы был высок. Ее ставят и Я. Протазанов, считавшийся традиционалистом («Человек из ресторана», 1927), и «левые» — Эрмлер («Катька — Бумажный Ранет», 1926), а также Козинцев и Трауберг («Чертово колесо», 1926). Характерно, что в многотомном фильмографическом справочнике «Советские художественные фильмы» (в целом очень полезном пособии для киноведов) эти фильмы не обозначены как мелодрамы, хотя они создавались именно как мелодрамы — слово м е л о д р а м а стояло тогда и на афишах в подзаголовке к этим картинам. Конечно, справочник не случайно «утаил» жанр картин. Дело в том, что, по прошествии времени эти картины стали заметными явлениями не только в биографии их создателей, но и в истории советского кино, понимание же мелодрамы как жанра с тех пор изменилось. Мелодрама снова стала как бы относиться к явлениям второго сорта. Фильмы этого жанра стали выходить под псевдонимами — то музыкальной комедии, то киноповести, а иногда и трагедии — все стало котироваться выше мелодрамы. Слыть создателем исторической эпопеи считалось куда солиднее, чем постановщиком мелодрамы. Само слово «мелодрама» стало чуть ли не синонимом неудачи, во всяком случае, эпитет мелодраматический звучал в критических статьях обидным определением.

А между тем мелодрама вступила в оппозицию эпопее, когда та в годы ложного кино-

---

* Цит. по кн.: Л. Т а м а ш и н. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., «Искусство», 1961, стр. 271.

** «Жизнь искусства».— газ., Петроград, 14 января 1919 г., № 58.

классицизма стала надутой и неестественной. Речь идет не только о таких эпопеях, как «Клятва» и «Падение Берлина», но и о некоторых появившихся затем фильмах историко-биографического жанра. Еще до того как историко-революционный фильм успел обновиться (в таких картинах, как «Коммунист», «Ленин в Польше», «Шестое июля»), удар по рационализму ложноклассической эпопеи нанес фильм Чухрая «Сорок первый». Драма простой неграмотной красногвардейки, поднятая до трагического пафоса, неистовая напряженность эмоций, апеллирующая к чувствам зрителя, определили демократизм «Сорок первого», его всеобщий успех. Есть причины, помешавшие нам тогда осознать этот фильм как мелодраму. Довлело традиционное представление об этом жанре. Кроме того, в «Сорок первом» потенциально заложены все признаки трагедии, однако они могли (и должны) были проявиться лишь в той мере, в какой это позволял характер главной героини — характер вовсе не трагический, а скорее драматический и лирический (затем в «Балладе о солдате» Чухрай подтвердит свое органическое понимание именно такого характера).

Фильм «Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова обозначен в том же фильмографическом справочнике как киноповесть, а между тем перед нами типичная мелодрама, и не только по содержанию, но и по форме исполнения. Именно в этом жанре лучше всего можно было рассказать историю, которая произошла с героем фильма — бывшим фронтовиком Кузьмой Иордановым, спившимся, а затем удочерившим девушку-сироту и нашедшим в этом счастье. В фильме легко различима интонация романса, что, как мы уже заметили, не только не вредит высокому искусству, но, напротив, часто помогает ему выразить всеобщность чувств, которыми живет герой картины.

Ключ к объяснению успеха картин И. Пырьева у миллионов зрителей лежит в области мелодрамы. Здесь мы обнаружим особенности его творчества, его сильные и слабые стороны и, наконец, найдем объяснение, почему он в последние годы жизни вдруг обратился к Достоевскому.

По сути дела, музыкальные комедии Пырьева — это мелодрамы, восходящие к тому первоначальному своему виду, когда м е л о д р а м а потому так и называлась, что действие в ней сопровождалось музыкой. Форму мелодрамы (столкновение обнаженных страстей и переживаний, искренних, но не настолько глубоких, чтобы принять трагический оборот, благодаря чему в последнюю минуту всегда остается возможность внезапной счастливой развязки) Пырьев наполнил новым содержанием, почерпнув его из жизни наших современников. В жанре мелодрамы он касался не только нравственных проблем («Свинарка и пастух», «Кубанские казаки»), но и политических («Партийный билет»). В последнем он удачно сочетал мотивы мелодрамы и детектива (разоблачение убийцы-злодея, скрывающегося под именем своей жертвы). Если при этом вспомнить Пырьева как постановщика гротескового фильма «Государственный чиновник», то легче понять, почему он обращается к миру образов Достоевского, и почему при этом после неудачи с экранизацией лирико-философской повести «Белые ночи» так уверенно входит в материал куда более трудного и многослойного романа «Братья Карамазовы».

Пырьев хорошо почувствовал скрытые пружины этого эпического романа, в основе которого лежит жестокая мелодрама и разгадка тайны убийства. Иногда кажется, что Пырьев слишком откровенно идет на эти манки, идет очертя голову, ничего больше не видя. Но это все-таки не так. Владея этими рычагами, он неизбежно приводит в действие и более важные темы. Он замечает не только обнаженные страсти (хотя увереннее всего чувствует себя именно здесь, когда герои ошеломляюще неожиданно врываются в судьбу друг друга, ставят один другого перед необходимостью принимать решения, выворачивают себя друг перед другом), но и мотивы действия, лежащие в психике индивидуальности. Поэтому, например, Дмитрий Карамазов сильнее как личность не тогда, когда буквально на наших глазах мечется и кричит,

а когда в мучительных поисках истины беседует с Алешей о конфликте божественного начала и порочности в человеке. В братьях Иване и Дмитрии мы чувствуем как бы разделенные части одного человека, связи которого тщетно пытается восстановить Алеша. Карамазов-отец и Смердяков — образы сильные, но именно сопоставление этих образов заставляет задуматься о художественном единстве картины, о ее стиле. Об этом нельзя не сказать, чтобы то, ради чего мы коснулись фильма, прозвучало убедительно. В первой и второй сериях Пырьев дальше от стиля Достоевского, потому что действие, поступки, среда разворачиваются перед нами так, словно бы режиссер смотрел на мир глазами не Достоевского, а скорее Островского. Реальность же Островского и реальность Достоевского — это разные реальности, и в изображении их требуется разный подход. Островский социальные проблемы решает через быт, который является для него и средой и типическими обстоятельствами, у Достоевского быт не имеет самодовлеющего значения, ход сцепления объективных обстоятельств ведет у него к другой цели. Предмет писателя — внутренний мир человека, часто его подполье.

В изображении такого подполья Достоевский не был мистиком, ибо дисгармонию человеческой души он изобразил как результат мучительного противоречия между смыслом жизни человека и социальным устройством мира, в котором человек живет. При этом Достоевский показал не только борьбу человека с обществом, но и внутреннюю мучительную борьбу человека с самим собой. Никто так сильно до него не ставил в литературе проблему совести, проблему ответственности, которую заставляет на себя взять человека совесть. Гротеск, экспрессионистичность — черты стиля Достоевского. Однако только в третьей серии фильма «Братья Карамазовы», а именно в сцене разговора Ивана с чертом, мы во всю силу почувствовали стиль романа Достоевского; в экранизации его от этой сцены надо было идти не только дальше, вперед, но и назад, к первым эпизодам, то есть эту сцену сделать ключом к экранизации. Как видим, не только достоинства, но, может быть, еще в большей степени слабости фильма дают нам богатую пищу для размышления: кинематографист как бы обнажил и оставил открытыми внутренние механизмы романа — мелодраму и детектив, которые приобрели в фильме самодовлеющее значение. Мелодрама же и удерживает действие в сфере быта, в то время как Достоевский бежит сквозь него к обобщениям, совершая свои открытия в сфере сознания.

Висконти считает свои фильмы мелодрамами, однако исследователь его творчества совершит ошибку, если слишком доверится режиссеру и с такой установкой приступит к анализу его картин: мелодрама в них только пружина, она только провоцирует действие, но не определяет его последствия. Именно такого рода ошибку совершает итальянский режиссер Марио Солдати в оценке советского фильма «Никто не хотел умирать»; рассматривая фильм как вестерн, он утрачивает его социально-историческое значение, его глубинный драматизм*; советский критик И. Соловьева разобрала картину как сагу и оказалась ближе к истине**, но дело как раз в том, что важно увидеть обе стороны фильма, в котором элементы вестерна, как фермент, дают лишь брожение материалу этой действительно эпической драмы, весьма своеобразной по национальному колориту.

Взаимодействие низких и возвышенных жанров объяснит нам многое в творческой эволюции Эйзенштейна от «Стачки» к «Ивану Грозному». Создавая «Стачку» и «Потемкина» в документальном стиле, Эйзенштейн принципиально отказывается от индивидуального героя и интриги. Но уже в «Мексике» он вводит любовную интригу в новелле «Магей» (возмущение пеона начинается с того момента, когда феодал насилует его невесту). В «Бежине луге» появляется элемент детектива. Эти сильнодействующие драматические

---

* Критический разбор фильма М. Солдати произвел на втором итало-советском симпозиуме, состоявшемся в Москве.

** И. Соловьева. «Люди, память и история.— «Искусство кино», 1966, № 3, стр. 20—30.

средства приобретают в «Иване Грозном» принципиальное значение. Здесь и любовный треугольник (Грозный — Анастасия — Курбский) и отравление (смерть Анастасии), и жестокая интрига Ефросиньи Старицкой, попадающей в собственную ловушку (клеврет Старицкой убивает по ошибке ее же сына, оказавшегося в одеянии Грозного). То, что отвергал режиссер в эпоху «Потемкина», в «Грозном» становится основой драматургии. Вместе с тем сам Эйзенштейн говорил: «Мой «Грозный» вышел из «Потемкина». Если это так, мы можем сказать: высокий жанр трагедии вышел из другого высокого жанра — эпопеи, пользуясь в то же время и приемами низких жанров.

Как мы видим, судьбы мелодрамы и детектива оказались весьма сложными вследствие того, что они не только эволюционировали сами, но и, проникая в структуры высоких жанров, вели там работу, скрытую и потому мало изученную.

Еще более сложной оказалась судьба комической. Она пережила пору расцвета в период немого кино и угасла в 30-е годы, что можно объяснить не только условиями внешними, но и причинами, лежащими в самой природе развивающегося искусства. В 30-е годы с приходом звука экран в значительной степени утратил обнаженные приемы комизма и эксцентрики, выражаемые мимикой, жестом, пластикой, кино все больше изображало жизнь в формах самой жизни. В мировом кино, пожалуй, один Чаплин не сдал своих позиций, но характерно, что удержал он их именно ценой отказа на первых порах от звучащего слова.

В 60-е годы комическая обретает новую жизнь, о чем говорят примеры из практики и советского кино («Свадьба» и «Операция «Ы»), и американского («Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» и «Большие гонки»), и французского («Мой дядя» и «Все золото мира»), и английского («Стук почтальона»). Пройдя через свой звуковой период, когда обогащение опытом театра имело и другую сторону — забвение пластической культуры немого кино,— экран сейчас переживает период звуко-зрительного синтеза, период, когда на новой стадии осваивается опыт немого кино. Весьма показательно, что молодой грузинский режиссер М. Кобахидзе в своей комической «Свадьба» обходится без единого слова: начиная свой путь в современном искусстве, он как бы воздает дань традиции.

Все это, разумеется, еще не говорит о новом расцвете комической. Здесь скорее происходит другое. Комическая сегодня не может подобно мелодраме и детективу претендовать на столь же самостоятельное значение, но зато еще в большей мере, чем они, она работает в структуре другого жанра, который и не мог бы сегодня утвердиться, если бы экран не вспомнил приемы эксцентрической комедии; этим жанром является трагикомедия.

Еще всего только несколько лет назад разговор о трагикомедии в кино мог опереться лишь на элементы трагикомедии в фильмах других жанров, и только в качестве предположения мы могли тогда писать о возможном значении для современной практики этого жанра. Сегодня он занимает видное место в советском и мировом кино. В данном случае нас трагикомедия интересует как жанр, в котором с поразительной наглядностью происходит синтез возвышенного (трагического) и низкого (комического) — явлений, в искусстве равноценных.

(Окончание в следующем номере)

«Белорусский вокзал»: размышляют школьники, им отвечает режиссер

Перед читателем — школьные сочинения. Ребята, ученики одной из московских школ, писали о фильме «Белорусский вокзал» — о том, что взволновало их в картине, что побудило по-новому думать о жизни, в которую они вступают.

Редакция познакомила режиссера фильма Андрея Смирнова с сочинениями школьников, и режиссер почувствовал потребность ответить им здесь же, на страницах журнала.

Юля Баранова
7-й класс

Горит и кружится планета,
Над нашей Родиною дым.
И, значит, нам нужна одна победа,
Одна на всех — мы за ценой не постоим!..

К сожалению, мы не часто задумываемся о том, сколько горя пришлось перенести людям, которые окружают нас с детства,— нашим учителям, родителям. И какими они должны были быть стойкими, какой они обладали верой в победу. С большой любовью к этим людям режиссер поставил фильм «Белорусский вокзал».

Фронтовые друзья встречаются через много лет. Когда была война и они вместе воевали, все было гораздо яснее, чем в мирной жизни. Один из героев фильма говорит: «Там было все ясно — это враг, рядом свои, и наше дело правое». А в мирной жизни не так четко все разграничивается, и очень важно, чтобы мелкие житейские заботы не заслонили в человеке главное: его человеческое достоинство, доброту.

В мирной жизни, как и на войне, необходимо чувство товарищества, вера в свои силы и верность друга. Ведь понятие «жизнь» не ограничивается едой, одеждой, квартирой. Жить — значит верить. И эти фронтовые товарищи понимают, что за житейскими заботами они потеряли что-то главное. А главное — это рука товарища, не просто приятеля, а именно товарища и друга, самого верного, потому что настоящая дружба, вера в людей и в будущее необходимы советскому человеку.

И вот, встретившись, они понимают, как не хватало им друг друга. Они винят себя за то, что поскучнели за эти годы. Никогда нельзя считать, что в мирной жизни ты не такой нужный, каким ты был на фронте. В мирное время тоже надо бороться. Бороться против равнодушных. В наше время нельзя жить, руководствуясь лозунгом: «Моя хата с краю». И в мирной жизни надо продолжать то великое, что сделали наши отцы и деды...

Через несколько лет люди моего поколения будут управлять государством, делать научные открытия, летать в космос. Наше поколение будет продолжать строить жизнь. Это увлекательно и интересно, но мы всегда должны помнить о старшем поколении, вынесшем войну, понимать этих людей, добывших победу, которая нужна была — одна на всех.

●

Марина Паперная
7-й класс

В этом фильме войны, в которой убивают, нет, она лишь за кадром. Но благодаря ей накрепко сплотились герои фильма. А мир, в котором происходит действие, тоже неспокоен. В нем тоже есть свои противоречия, иногда и между поколением, прошедшим жестокие испытания, и более молодым и «легкомысленным»...

Пожалуй, самое главное в фильме — это спор о том, как нужно жить. И не случайно остается твердым и незыблемым, как скала, бухгалтер Дубинский в разговоре с начальником, уговаривавшим его обойти закон. Дубинский зна-

ет, что может случиться, если пойти на «авось». Ведь на войне это стоило гибели многим людям.

И вот так, шаг за шагом, раскрываются в фильме принципиальность и твердость героев.

Четверо друзей-фронтовиков встретились на похоронах своего друга комбата. Встретились через двадцать лет. В Москве, с ее бурным ритмом жизни, трудно найти друзьям место, чтобы помянуть друга. После неудавшихся поминок они, по догадке Ивана Приходько, едут к своей фронтовой подруге, сестре милосердия Раечке. И вот уже нет ни директора завода, ни бухгалтера, ни журналиста, а есть фронтовые товарищи. Все спускаются в шахту...

После конфликта с владельцем «москвича», когда Дубинский вспомнил свою десантную молодость, ударенного током напарника Приходько доставляют в больницу...

Друзья едут к Рае. И вот уже звучит эта песня, от которой все переворачивается внутри:

Здесь птицы не поют,
Деревья не растут,
И только мы к плечу плечо
Врастаем в землю тут.

Они пели ее и вспоминали молодость, проведенную в окопах. Они опять были в строю. Пели ее тогда, когда было тяжело, и пели ее сейчас, когда еще тяжелее, потому что тогда была молодость. А на экране — хроника встречи в 45-м на Белорусском вокзале. И если бы не эта хроника, если бы опять не звучала песня «десятого непромокаемого батальона», но уже победным маршем, никто бы не понял, почему фильм называется «Белорусский вокзал». Ведь отсюда разлетелись пять друзей, и у всех по-своему сложилась судьба...

В этом фильме войны, в которой убивают, нет. Она лишь за кадром. Но она и в душах людей — и тех, что на экране, и тех, что в зрительном зале.

●

Лена Эстеровская
10-й класс

Когда я вошла в кинотеатр, то знала, что увижу фильм о «том» поколении. О поколении, к которому принадлежат наши отцы, о поколении, которое прошло через войну. Мне казалось, что это опять будет какой-нибудь нравоучительный фильм — о молодежи, которая теперь не та, что была двадцать лет назад, о том, что «то» поколение намного лучше «этого», и не может быть двух мнений на этот счет, все ясно.

Но начался фильм.

Майским весенним днем, когда все цветет и воздух наполнен радостью, умирает человек. Мы еще не знаем, кто он и что он, мы только видим троих взрослых мужчин, на глазах у которых слезы...

Мне кажется, что в последнее время мы привыкли к стремительным ритмам жизни. Мы все бежим, торопимся и не всегда успеваем по-настоящему прочувствовать то, что происходит с нами, вокруг нас. У нас нет времени посмотреть вокруг себя. Нам подчас знакомы только свои горести и радости, обиды, прощения...

Когда начался фильм, моя жизнь как бы приостановилась на два часа. Эти два часа я жила не своей жизнью, а жизнью героев. Но потом, когда фильм кончился, я поняла, что вместе с переживаниями героев я частично пережила что-то свое, личное. Фильм помог мне разобраться в самой себе, в своих переживаниях. Этот фильм нельзя забыть. Я, например, буду помнить даже отдельные, казалось бы, незначительные эпизоды. Я никогда не забуду марш Булата Окуджавы, которым провожали на фронт молодых солдат и который стал любимой песней дружного и чем-то очень дорогого нам «непромокаемого батальона».

Они поют этот марш со слезами на глазах, думая об умершем товарище, о своей юности, которая прошла под грохот снарядов, думают о войне, которая так их сдружила. И хотя в фильме война не показана, этот фильм расскажет и научит большему, чем фильм, показывающий войну. Я, не знавшая войны, понимала, что благодаря таким людям, как «непромокаемые», она была выиграна. Это не громкие слова. Просто фильм настолько силен, что он заставляет задуматься над этим, постоянно держит в напряжении.

...И опять играет марш. А девочка, моя сверстница, не видевшая войны, сладко спит и видит хорошие, светлые сны. Она не догадывается, что за стеной спят четыре человека,

которым этот марш напоминает о прошлом, для которых он стал частицей их жизни. А марш играет, играет, играет...

●

Игорь Равикович
10-й класс

...Фильм «Белорусский вокзал» по-настоящему обогащает, потому что дает простор анализу жизни во всех ее проявлениях. Он затрагивает самое главное в жизни: человеческие отношения — и открывает широкое поле деятельности для человеческой мысли. Наиболее важный вопрос, который ставится автором сценария Вадимом Трухиным и режиссером Андреем Смирновым с помощью замечательных актеров: что такое дружба, где она начинается, когда бывает настоящей? Авторы фильма дают ответ на этот вопрос. Хочется, однако, попробовать разобраться во всем самому и с более общей позиции, перенеся вопросы, поставленные в фильме, на свое поколение.

В фильме рассказывается о четырех мужчинах, абсолютно разных по характеру, их объединяет дружба, причем дружба фронтовая, сложившаяся в боях за Родину, за свободу. Люди эти пронесли дружбу через всю жизнь. Авторы фильма показывают, насколько сильна связь между этими людьми, насколько они благородны. Несмотря на то что все они изменились за послевоенные годы, у всех — свои заботы, все прожили нелегкую жизнь, они остались друзьями, настоящими друзьями. В чем же дело? Неужели только фронтовая дружба так связывает людей, неужели нет других ситуаций, при которых люди остаются друзьями, несмотря на различные интересы, различные положения? Ведь иметь настоящего друга хочется каждому. Ведь гораздо легче жить, зная, что у тебя есть друг или несколько друзей, которые поддержат тебя в любую минуту, как бы тебе ни было тяжело. Однако не очень много людей имеют настоящих друзей. А дело в том, что дружба должна пройти испытание. После этого ей ничего не страшно. Если люди делили победы и поражения, то их дружбе не страшны никакие препятствия. Но не отрицает ли все сказанное дружбу, сложившуюся не на фронте, а в спокойной мирной жизни? Нет, не отрицает. Даже в мирной жизни дружба проходит испытания, и не раз.

Дружба складывается не тогда, когда все спокойно, а когда она преодолевает препятствия. А препятствий таких достаточно и в мирной жизни. Не надо особой наблюдательности, чтобы заметить, что, казалось бы, и лучшие друзья иногда расходятся, когда одному из них плохо. Но это не значит, что их дружба была слаба, это значит, что ее не было...

Кинофильм «Белорусский вокзал» еще и еще раз напоминает нам, какие прекрасные люди нас окружают. Особенно хорошо это видно в эпизоде, когда друзья приехали к женщине, которая в войну была медицинской сестрой в их батальоне. Один из них спрашивает, кем она работает, и Рая отвечает: «Сестрой милосердия». Человек, который спрашивал, озадачен, ошарашен: он не ждал такого ответа, он сразу не смог понять всего, что вкладывает в эти слова Рая, и потому он переспрашивает: «Медсестрой, что ли?» «Сестрой милосердия, ты послушай, как звучит-то: сестра милосердия»,— отвечает она. Этот ответ полностью раскрывает зрителю образ Раи, но не только ее. Ответ ее рассчитан на полное понимание со стороны тех, кому она говорит.

И они понимают, хотя и не сразу. Эпизод этот показывает зрителю, насколько сильно отвыкли герои фильма от военной ситуации, насколько трудно понять то, что в войну так естественно. Но как глубоки их военные переживания, как они помогают преодолеть барьер лет и привычек!

Этот фильм нужен молодому поколению, которое не видело войны и знает о ней лишь по рассказам. «Белорусский вокзал» открывает глаза на многие психологические детали войны, которые связаны только с той особой, военной ситуацией, помогает молодежи отчетливее представить себе, что же это была за война, как тяжело досталась победа. И хотя непосредственно военных действий нет, хотя все происходит много лет спустя, фильм учит нас быть похожими на поколение наших отцов. И это очень важно, потому что у них есть чему поучиться, есть что перенять.

●

Володя Стрижевский
10-й класс

Начало не предвещало ничего интересного. Все это казалось мне несколько затянутым и не заинтересовало. Даже тогда, когда я понял, что друзья-ветераны хоронят своего товарища, я настороженно отнесся к сюжету фильма. Совсем странным в этой обстановке скорби показался мне один из четверых — слесарь. Я привык видеть артиста Леонова в комедиях, да он и в этом фильме немного смешной.

Сюжет развивался неторопливо, а я ждал, потому что привык по тому, как начинается фильм, судить о том, интересен он или нет. Может быть, то, что в фильме чередовались сцены скорби и комические сцены, и есть одна из находок авторов фильма? Во всяком случае, несомненно, что удача создателей фильма — в том, что они показывали ветеранов не людьми без нервов, не этакими матерыми волками, а людьми, живыми людьми, людьми в большей степени, чем те, кто не прошел войну и, казалось бы, не так огрубел. Но эти люди со слабостями — фронтовики. Попадая в трагикомические ситуации, они ведут себя так же, как на фронте; так же, как на фронте, заботятся друг о друге. Временами смешные, они остаются солдатами прежде всего.

Для них жизнь — продолжение фронта, и в жизни они ведут себя так же, как и на фронте: спасают жизнь напарнику своего друга — слесаря.

Они умеют и постоять за себя. Пусть смешны они были, перепачкавшись в трубе, пусть казались слабы, когда бросались в объятия друг друга на кладбище, оплакивая смерть товарища,— в сцене с автомобилем я ждал папановского удара.

Однако и эта сцена не явилась для меня переломной, сценой, которая потрясает и заставляет запомнить фильм.

И дальше я смотрел фильм с интересом, но не больше. Переживать я начал тогда, когда ветераны запели песню. Кстати, о песне. Мне кажется, не такая уж она сильная и трогательная. Песня, которую в фильме «Доживем до понедельника» поет Тихонов,— правда, в более спокойной обстановке, но тоже на военную тему,—потрясла больше...

Все время фильм шел «на уровне», не хуже, не лучше, хотя были действительно сильные места. Фильм уже подходил к финалу, я уже успокоился, решив, что кульминацией фильма является песня, и потому спокойно ждал конца. Но вот в квартиру Рая приходит дочка этой женщины и спрашивает о Матвееве. «Спи!» — отвечает мать...

И вдруг... Я вздрогнул от неожиданности и, к своему недоумению, увидел, что девушка на экране тоже вздрогнула... Звуки фанфар... Марш... И на экране — Белорусский вокзал, истощенные, но радостные лица, объятия, поцелуи... День радости и скорби... Марш, наполнивший весь зрительный зал,— бравурный марш, марш сквозь слезы...

Тут же — от кинохроники — к двум мужчинам: как бы чувствуя ритм марша, они пошевеливаются, приближаясь к другу. И снова — кадр на Белорусском вокзале... Эта резкая смена кадров окончательно выбила меня из колеи.

Я посмотрел в зал. Я видел отца, который инстинктивно подтянулся и как бы окаменел. Я видел, как потекли слезы по маминому лицу. Да и сам я еле сдерживался.

Мне кажется, на этом можно было кончить картину. И самым слабым эпизодом я считаю, как ни странно, самый конец, когда оператор показывает нам безмятежно, я подчеркиваю — безмятежно спящую девушку.

Я безмятежно не сидел!..

Отвечает режиссер Андрей Смирнов

Лет десять назад, готовясь к своей первой постановке, мы сидели с двумя моими товарищами над сценарием, и как-то неожиданно у нас затеялся серьезный разговор о том, для кого же мы будем делать наше кино. Разумеется, для зрителя, но для какого? Кого бы хотелось видеть в зале? Чьим мнением дорожить,

а чьим пренебречь? Так вот, после дискуссии формулу мы выбрали такую: мы делаем фильм для себя, для Дома кино и для Каннского фестиваля. А зрители — как хотят.

Тут понадобится маленькое отступление. Если сейчас писали, что «Белорусский вокзал» сделан молодыми кинематографистами, то можно представить, насколько годился нам этот эпитет «молодые» тогда. Мы только закончили ВГИК и были уверены, что после нашей короткометражки мировой кинематограф зайдется от зависти. В ту пору во ВГИКе было очень много разговоров о том, почему зритель не идет в кино, и разговоры эти, а в особенности поучения, нам порядком осточертели. Одни говорили, что кинематографисты наплевательски относятся к публике и снимают, что им заблагорассудится. Противоположный взгляд состоял в том, что виноваты зрители, которые недостаточно культурны и не понимают настоящего искусства, а любят всякую дребедень. Именно так думали мы. Слово «доступность» в качестве критерия нас отпугивало. Нам казалось, что этим словом попросту прикрывают ползучее ремесленничество. А мы хотели делать сложное искусство. Но уверенности в том, что нас поймут, у нас не было. А раз так — мы делаем кино для себя, для Дома кино и Каннского фестиваля! Пусть будет высокое искусство, даже и в пустом зале. Мы предпочитали выглядеть снобами. Мы сделали короткометражку. Одни нас хвалили, другие ругали. Но зрителей было мало. Мировой кинематограф остался спокоен. И это было очень обидно. Как любовь без взаимности.

Пришлось сознаться, что снобов из нас не получилось. В башне «под слоновую кость» было тоскливо, хотелось куда-нибудь, где народу много, как на стадионе. Под нашим громким девизом пряталась уверенность, что если высокие требования искусства будут соблюдены, то и зритель никуда не денется, пойдет в зал, как миленький. А он не пошел. И мы решили, что картина высоким требованиям не отвечает. Но представлять себе пустой зал, в котором идет замечательный фильм, больше почему-то тоже не хотелось.

Конечно, и сегодня я не считаю количество зрителей самым верным критерием для оценки фильма. Бывают талантливые картины — сложные, не очень понятные, картины-разведчики, как выясняется впоследствии, очень нужные для развития искусства. (Только не думайте, ради бога, что и короткометражку нашу я числю по этому разряду!) Естественно, такая картина зрителей соберет поменьше, чем «Двенадцать стульев». Но в практике кино такие фильмы — исключение.

Когда человек снимает картину, ему снятся очереди у кинотеатров. Ему снится, как он пробирается к окошку администратора, суетливо вынимает студийный пропуск и говорит: «Дорогой товарищ. Этот фильм — мое детище. Дайте мне, пожалуйста, откидное место в последнем ряду!» Но администратор сурово хмурит брови и отвечает: «С ума вы сошли? Видите, люди стоят? Это за билетами на следующий квартал. Отойдите, а то позову милиционера!» В этом месте обычно просыпаешься.

Когда я впервые прочел заявку Вадима Трунина, которой еще предстояло стать сценарием «Белорусский вокзал», меня поразила широта ее адреса. История четырех ветеранов, судьбы которых сложились столь поразному, требовала, чтобы ее свидетелями стало как можно больше людей. И все время, пока писался сценарий и снималась картина, мы размышляли о том, как сложатся отношения с будущими зрителями. С самого начала мы условились, что постараемся сделать картину для массового зрителя (или, как мы говорили, для Иван Иваныча и тети Маши).

Все же среди разноликой массы зрителей мы выделили для себя две группы, которые интересовали нас больше всего. Мы считали, что фильм адресован в первую очередь им.

Прежде всего это фронтовики, ветераны войны и все те, кто пережил войну на фронте и в тылу. Другими словами, все жители нашей страны, которым сейчас примерно 50—60 лет.

Это предопределило стилистику фильма. Он должен быть им понятен, как бы знаком, что-то напоминать. Это поколение воспитано на фильмах тридцатых годов. Любимым фильмом этих людей остался «Чапаев». Следовательно, ре-

шили мы, наша картина должна следовать традициям предвоенного кино. Никаких изысков, сказали мы не без сожаления, длинный кадр, спокойный монтаж, все построено на актерах. Играть будут «звезды». Главное в фотографии — портрет артиста, в остальном пусть цвет будет будничным, как сама история, которую мы рассказываем, пусть он будет напоминать обложку журнала «Огонек».

Однако другая группа зрителей, которая нас очень заботила, молодежь, те, кому 17—20, могла остаться недовольной. Избранная стилистика могла вызвать у молодой аудитории скорее раздражение. Все же мы решили рискнуть. Нам хотелось, чтобы картина во всем походила на своих героев.

Когда фильм был закончен, мне казалось, что молодым ребятам он не понравится. Я боялся, что проблемы, которые волнуют четверку наших героев, слишком далеки от тех, кто в два раза моложе. Кроме того, важная сцена в кафе вышла грубо тенденциозной. Противопоставление «стариков» «молодым» выглядит в ней примитивным. Но исправлять уже не было времени.

С тех пор прошел год. Судьба фильма сложилась счастливо. Тем важнее было понять промахи картины, разобраться в их причинах. Мнения зрителей, которые нам приходилось слышать, в своем большинстве сходились с тем, что думали о картине мы сами. То, что мы считали неудавшимся, оставляло зал равнодушным, иногда вызывало раздражение. Эпизоды, которые зрителям понравились, и нам казались удачей. В целом зрители были доброжелательны к картине и многие огрехи прощали. За это спасибо.

Редакция журнала прислала мне отрывки из нескольких сочинений московских школьников о фильме. Всем, кто работал над картиной, читать эти сочинения, конечно же, приятно, и я хочу поблагодарить и ребят и редакцию. Но не просто поблагодарить.

В одном из сочинений десятиклассник Игорь Равикович пишет, что картина «помогает молодежи отчетливее представить себе, что же это была за война, как тяжело досталась победа». В сочинении Лены Эстеровской я нашел такую фразу: «Я, не знавшая войны, понимала, что благодаря таким людям, как «непромокаемые», она была выиграна». Семиклассница Юля Баранова, совсем еще юная, размышляет следующим образом: «Никогда нельзя считать, что в мирной жизни ты не такой нужный, каким ты был на фронте. В мирное время тоже надо бороться. Бороться против равнодушных».

Значит, мы работали не зря.

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

В объединении «Киноактер» на студии «Мосфильм» закончены съемки фильма «Простофиля». Картина по сценарию Игоря Бондина — режиссерский дебют Анатолия Чемодурова — второго режиссера фильмов «Судьба человека», «Война и мир», «Ватерлоо». Зритель знает его как актера по картинам «Молодая гвардия», «Тарас Шевченко», «Бессмертный гарнизон», «Суд».

— «Простофиля»,— рассказывает Анатолий Чемодуров,— это фильм о рабочем пареньке, о будничном каждодневном героизме. Сюжет фильма строится таким образом, что наш герой, рабочий-экскаваторщик Пашка Снегирев (актер Борис Токарев) влюбляется три раза. Предавшая свое чувство ради житейского благополучия Люська (Людмила Гладунко), трагически погибающая Маша (Инна Гулая) и трогательно привязавшаяся к приемному сыну Пашки Анна (Жанна Прохоренко) — встреча с каждой из них оставляет заметный и неповторимый след в жизни нашего героя.

По ходу действия Пашка совершает немало необычных и даже героических поступков. Он усыновляет ребенка погибшей возлюбленной, в финале, рискуя жизнью, спасает от гибели детей... Но нам бы хотелось доказать зрителю — Пашка не исключительное явление нашей жизни, а один из многих... Во время съемок фильма на больших стройках (на Кольском полуострове, в Апатитах, на будущем Краснодарском море, на юге в Лазоревской) мы встретили немало ребят, похожих на него... Таких Пашек много — они служат в армии, сеют хлеб, учатся в институтах и работают на заводах. Для них и о них наш фильм.

Довженко пришел к читателю

Н. Сотников

Четырехтомное издание произведений А. Довженко*— значительное событие в литературной и кинематографической жизни нашей страны.

Перед Александром Довженко, художником нового, коммунистического типа, никогда не стояла альтернатива: кем быть по преимуществу — гражданином или поэтом. Для него поэзия была способом выражения гражданских чувств, а гражданственность — сердцевиной его поэтического мировоззрения.

Перелистывая страницы наиболее полного издания его художественного наследия, вчитываясь в строки сценариев, рассказов, публицистических статей, дневниковых записей, нельзя не заметить, как тесно сопряжены его художественные и жизненные интересы.

Фронтовые листовки, публицистические выступления, работа во Всеславянском комитете, в документальном кино, живой и непосредственный интерес к проблемам градостроения, архитектуры, лесонасаждений, астрономии — все переплеталось в едином стремлении преобразить мир на коммунистических началах.

У Довженко был четкий и ясный взгляд на миссию киноискусства: «Кинематография должна стать подлинным учителем жизни». Потому всегда будут актуальны довженковские слова о том, что негативные импульсы не могут быть движущей силой. Отсутствие позитивного порождает молчание, на языке кино — простой. Довженко сравнивает позиции передового западного и советского художников. «Нет, отрицаю, протестую, не позволяю!» и «Понимаю, вдохновляю, учу!»

«Да будет так, как написано»,— говорил он, и в этом страстном утверждении права художника социалистического общества вторгаться непосредственно в действительность выражена, пожалуй, суть художественного и человеческого дарования А. Довженко.

Довженко сам был как бы и автором и героем своих созданий. Героем идеальным, без пресловутой червоточины. Подчас кажется, что Довженко в своих произведениях наверстывал упущенное в жизни. В «Арсенале» — он передовой рабочий Тимош Стоян. В «Щорсе» — он и Николай Щорс и Боженко. О коллективизации Довженко сказал в разгар классовых боев, и так, что не только поэтически предвосхитил победу колхозного дела, но и реально помог его торжеству. «Аэроградом» предвидел будущие города на востоке Родины. Торопил себя в глубину космоса уже в 1954 году. Он, как никто, осознавал нерушимую и непрерывающуюся связь времен.

Поэтому он так далеко заглядывает в прошлое и так дерзко устремлен мыслью в будущее. Здесь и Святослав, и гайдамаки XVII века — герои, и гайдамаки 1918 года — предатели, и Россия начала XIX века в «Открытии Антарктиды», и Россия Мичурина, и социалистическая Родина в годы труда и войны, и Америка, и Европа, и Азия. География опи-

* Александр Довженко. Собрание сочинений в четырех томах. М., «Искусство», 1966—1969.

сательная для Довженко значения особого не имела, зато география людских судеб, судеб исторических и социальных, была в центре внимания: «Что мне скажет зритель, если я пропущу перед его глазами в двух тысячах метрах пленки целое тысячелетие?»

Довженко многогранен. Он требует такой же многогранности от исследователей, зрителей, читателей. Он истово веровал в красоту и правду коммунизма и требовал такой же веры от своих читателей и зрителей.

Творчество Довженко в последние годы благодаря новым публикациям занимает все больший удельный вес во всех областях нашей культуры.

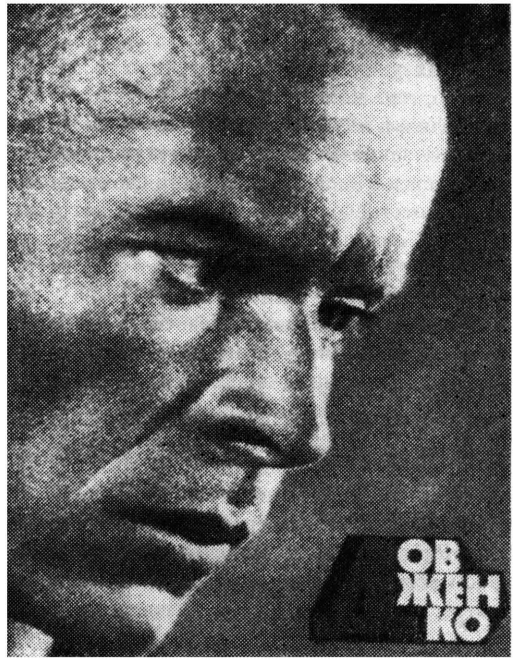
Виктор Шкловский сделал справедливый и точный вывод о судьбе довженковского наследия: «Его победы поздно обнаруживались, но они совершенно необходимы миру, потому что они являются выводом из нашей истории, из истории нового человека».

Судьба произведений Довженко, как и самого автора, действительно сложна и неровна.

И мы в последующие десятилетия еще не однажды скажем доброе слово о труде Юлии Ипполитовны Солнцевой, которая занимается восстановлением классических лент великого мастера, возвращая им жизнь, реализует неосуществленные замыслы А. Довженко.

Так случилось, что довженковское наследие стало достоянием народа сперва только в его кинематографической части, с наследием же литературным и особенно изобразительным нам довелось познакомиться значительно позже.

Доныне исследователи ведут жаркий спор: кем был Довженко более — писателем или кинорежиссером? Здесь интересно отметить, что чисто литературное произведение «Зачарованная Десна» в одних изданиях называют повестью, в других же — киноповестью. В последнем четырехтомном Собрании сочинений повесть «Зачарованная Десна» отнесена в раздел «Сценарии и сценарные замыслы». Перечтите эту повесть, и вы согласитесь с нами, что при всей общей любви автора к кино нет в ней того кинематографического начала, которое свойственно «Земле», «Повести пла-



менных лет», «Поэме о море». И что это не случайно, ибо написана она в тяжкие годы вынужденного простоя, когда произнес Довженко, правда, уже не впервые (вспомним «Автобиографию» 1939 года), горькие слова о любимом своем искусстве: «Основная цель моей жизни теперь не кинематограф... Вот почему, спохватившись только сейчас и думая о напрасной трате времени и сил в кино, не к кинопленке, коварной целлюлозе, обращаю я сейчас свой духовный взор. Я хотел бы умереть после того, как напишу книжку про украинский народ... ту самую, которая жила в моем подсознании уже много лет. Она просилась наружу в каких-то своих деталях еще в двадцать восьмом году в ненаписанном «Царе» — моем лучшем неосуществленном сценарии, она жила уже в эпизодах «Меры жизни», в диалогах, в сентенциях, в постоянном моем стремлении к синтезу».

Эти слова помогают вернее понять, что стремление к синтезу Довженко обнаруживал не только в кино, но и в любом другом роде

искусства, к которому обращался в своих творческих поисках.

Сегодня уже достаточно очевидно то обстоятельство, что кинематографу Довженко были равно близки литература, у которой свои эстетические законы, и журналистика, которая требует своих навыков. Но всего себя отдавал он кинематографу, который только и мог удовлетворить наиболее полно его стремление соединить публицистическую страсть и поэтический жар души.

Довженко столь разнообразен в своих художественных пристрастиях, в формах и способах их выражения, что хоть сколько-нибудь полное издание его творческого наследия — действительно проблема, и совсем не техническая, как могло показаться на первый взгляд.

Это станет ясно каждому, кто внимательно прочитает библиографию, составленную Ю. Г. Рубинштейн и опубликованную в четвертом томе Собрания сочинений. Пересказывать ее нет никакой необходимости, но хотя бы бегло окинуть взглядом ее все же стоит. Итак, до 1934 года это — интервью, заметки, тексты выступлений, открытое письмо конструктору аппарата по перезаписи звука А. Ф. Шорину, другие конкретные, деловые материалы, чаще всего объясняющие собственную позицию художника, замысел фильма. В 1934 году опубликована статья «Сергей Миронович Киров», в которой угадывается автор будущих публицистических шедевров. Далее опять отчеты, выступления, интервью. Проходит шесть лет. Следующая веха — год 1940-й. В «Известиях» напечатана статья «Учитель жизни», посвященная 20-летию советского кино, и рецензия на фильм «Седовцы». Всего год отделяет эти выступления от статьи «К оружию!», с которой начинается большая довженковская публицистика. Отныне для Довженко литературная работа — не подспорье в кинематографической деятельности, а цель, имеющая вполне определенное самостоятельное значение.

Не следует полагать, что после Великой Отечественной войны Довженко охладел к периодике, хотя в этот период выступлений в печати стало меньше, появлялись они реже. Но и в этот период следуют, с одной стороны, опять-таки выступления (интервью, заметки, оперативные отклики), а с другой — критические и публицистические материалы. Именно тогда, в послевоенные годы, написаны были шедевры Довженко-критика и Довженко-публициста — «Думы у карты Родины», «Прогрессивное кино Италии», «Прекрасен советский человек».

Довженко при жизни печатался нерегулярно. Наибольший выход имели рассказы и очерки военных лет. На тринадцати языках перепечатывались они после первичной публикации! Латыши, украинцы, казахи, узбеки, киргизы, армяне, эстонцы, таджики, туркмены, грузины, азербайджанцы, татары и башкиры могли прочесть Довженко на своем языке. «Первая статья, которую я написал («К оружию!».— *Н. С.*), произвела лично на меня неожиданно огромное впечатление. Я не придавал этой работе особого значения. Я рассматривал ее как служебную деятельность. Я хотел писать сценарий. Но когда я услышал на фронте о резонансе, который она получила, я был потрясен. Особенно на меня подействовало сообщение о том влиянии, которое оказал рассказ «Отступник». Он был отпечатан в количестве трех миллионов и проработан на фронте. Его читали как смертный приговор дезертирам, после чего они расстреливались. Это было самой высокой оценкой моей деятельности. Рассказ обрел значение, выходящее за обычные пределы нашей литературы». «Отступник», «Стой, смерть, остановись!», «Ночь перед боем», «На колючей проволоке», «Воля к жизни» и «Мать» были напечатаны полностью, а замечательный рассказ «Победа», к сожалению, только в отрывках.

Такие рассказы и новеллы, как «Федорченко», «Слава», «Неизвестный», «Хата», «В поле», «Корень жизни», «Сон», «Тризна», «Китайский святой» («Капитан Ус»), «Бронза», «Сеятель», были опубликованы лишь в 60-е годы в «Литературной России», «Прапоре», «Литературной газете», «Літературній Україні», в некоторых других изданиях.

Довженко носил у самого сердца свою записную книжку, записывал красивым ров-

ным почерком наблюдения, события, замыслы, образы, завершенные в литературном отношении отрывки, и карманная книжка для себя становилась большой книгой для всех. И вырастали из этих набросков «Украина в огне», «Повесть пламенных лет», «Поэма о море», «Зачарованная Десна», зачастую вбирая в себя уже напечатанные ранее рассказы, уже известных зрителю героев, уже известные читателю газет и журналов идеи, высказанные в статьях и рецензиях. Из записных книжек к «Поэме о море» вырос не только сценарий, но и рассказ «Устали» и два удивительно мелодичных украинских верлибра «Работая в поле, три вдовы...» и «После работы иду домой...». Но они не увидели свет при жизни автора, да и сейчас еще не собраны воедино.

Впервые отрывки из записных книжек и дневников напечатала в 1957 году «Комсомольская правда» под названием «Слово о Родине». Затем последовали публикации в «Дніпро», «Советской культуре», «Новом мире» — 1957 год; в «Дніпро» — 1958; в «Дніпро», «Літературной Україні» и «Литературной газете» — 1962; в «Искусстве кино» — 1963; в «Известиях», «Труде» — 1964.

Начиная с 1957 года появляются первые публикации писем Довженко к ученикам, коллегам и родным, правда, только в украинской прессе. Письма Довженко (как правило, лаконичные), очень искренние, человечные, раскрывают нам неожиданно те стороны мировоззрения и характера их автора, которые лишь намечены в его произведениях, выступлениях и дневниковых записях. Из писем можно узнать о творческой дружбе с В. Вишневским, о несостоявшемся сотрудничестве с братьями Тур в работе над фильмом «Прощай, Америка!», об отеческом отношении Довженко к нынешнему мастеру юмористического цеха Ю. Тимошенко, который обязан своему учителю веселым псевдонимом «Тарапунька», о нежной и трогательной заботе Александра Петровича о матери, отце, жене и сестре. Теперь собранное вместе эпистолярное довженковское наследие обогатит наше представление о нем как о художнике и человеке.

Говоря о художественном наследии А. Довженко, надо иметь в виду целый ряд его незавершенных произведений и нереализованных замыслов. В связи с этим нельзя не сказать о задумывавшихся в свое время фильмах «Заговор обреченных», «Пшеница», «Родина», «Потерянный Чаплин», картине о героях Арктики, «Свет над Китаем». Действительно, сведений об этих замыслах крайне мало, но, во-первых, стоит продолжать поиск, а, во-вторых, разве не интересно узнать о творческих планах такого большого художника, пусть даже не воплощенных; выяснить, какое они занимали место в жизни творца, по каким объективным и субъективным причинам он не продолжил над ними работу!

Такие же сценарные отрывки, как «Царь», «Гибель богов», не только совершенны в литературном отношении, но великолепны также в кинематографическом звучании, что доказала недавно Ю. И. Солнцева, поставив эти «отрывки» и включив их в художественную ткань фильма «Золотые ворота».

«Царь» и «В глубинах космоса» публиковались в периодике: первый — в журнале «Україна» (1964), второй — в журнале «Искусство кино» (1958), в газете «За радянський фільм» (1958) и в газете «Литература и жизнь» (1962).

Графика Довженко до недавнего времени была лишь областью преданий и воспоминаний, но благодаря подвижнической деятельности молодых искусствоведов И. И. Золотоверховой и Г. И. Коновалова мы имеем возможность познакомиться с ней теперь непосредственно.

Такова в самых общих чертах структура своеобразного художественного наследия Довженко.

●

Так уж случилось, что сборник избранных произведений Довженко вышел в свет лишь после смерти автора, но Александр Петрович успел подписать верстку этой книги. Он делал попытку издать книгу раньше, в начале 50-х годов, и с горькой иронией писал в статье «Сценарии надо печатать» в 1953 году: «Книга

толста. Вот через эту толщину меня и не напечатали!» Читаешь сейчас оглавление книги «Избранное» (М., «Искусство», 1957) и думаешь — как мало сумели вместить тогда 612 страниц: сценарии, четыре рассказа, три статьи, речь на II Всесоюзном съезде писателей; ни «Звенигоры», ни пьес, ни публицистики. Но все равно, этой первой книге, во многом подготовившей последующие издания, мы благодарны. Огорчает другое — на семь лет затянулось знакомство русского читателя с другими, не менее талантливыми рассказами Довженко («На колючей проволоке», «Незабываемое», «Воля к жизни»...), на десять лет — с Довженко — теоретиком, критиком, педагогом. Сборник «Зачарованная Десна» (М., «Советский писатель») пришел к читателю в 1964-м, а сборник статей и выступлений «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» (М., «Советский писатель») — в 1967-м.

Говоря об изданиях на русском языке, нельзя не упомянуть книгу-фильм «Земля» (М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1962. Составители Ю. Солнцева и Г. Марьямов), которая как бы предварила выпуск подобных изданий в дальнейшем. Эта публикация интересна тем, что она обильно иллюстрирована всеми основными кадрами фильма. Ведь в сумму довженковского наследия следует включать не только его фильмы в целом, но и каждые отдельные кадры (всегда при всех операторах Довженко «ставил» кадр сам). Вот такая компоновка на книжном листе довженковских кадров и довженковского текста имеет особый смысл и приносит особый эффект восприятия. К сожалению, этот принцип выдерживается редко. Гораздо чаще мы встречали довженковские кадры в книгах о н е м, чем в е г о книгах, да если и давались в них кадры, то как приложение, иллюстрации, а не как органическое продолжение литературного сценария.

На Украине произведения Довженко издавались чаще: в 1958—1960 годах трехтомник в Держлітвидаве, в 1964—1966 годах за рекордно короткий срок вышел пятитомник в издательстве «Дніпро». Отдельно издавались «Потомки запорожцев», «Жизнь в цвету», сборник киноповестей, сборник рассказов, избранные сценарии и рассказы. Произведения Довженко были включены в обязательную программу средней школы. Трехтомник строился по жанровому принципу и давал по тому времени самое полное представление о довженковской публицистике, критике, лекциях, выступлениях и записных книжках. Этот же принцип лег в основу пятитомника, до сегодняшнего дня остающегося единственным изданием, где можно познакомиться с монтажными листами «Ягодки любви», «Васи-реформатора», с полным текстом сценария «Прощай, Америка!», с 44 письмами Довженко, написанными с 1928 по 1956 год, со статьями «Сценарии надо печатать», «Про книгу Н. А. Лебедева «Очерк истории кино СССР», «Про сценарий «Прощай, Америка!», «Про биографические сценарии», «Про сценарий кинофильма К. Львовой «Колхозники»... с фрагментами сценариев «Царь» и «Крест» («Первая награда»), с блестящим рассказом «Капитан Ус» («Китайский святой»). Правда, «Царь» и «Капитан Ус» публиковались в периодике, но найти их в подшивках газет сейчас дело нелегкое.

Самый общий взгляд на летопись довженковских публикаций позволяет сделать вывод о том, сколь необходимо было собрать все это на страницах одного издания, с тем чтобы современный читатель смог вынести впечатление о творчестве и личности одного из самых великих художников XX столетия. Поэтому венцом издания произведений А. П. Довженко стало первое, четырехтомное Собрание сочинений на русском языке (тираж 12 000 экземпляров). Собрание сочинений радует размахом, академичностью, авторитетностью и компетентностью редколлегии (И. Л. Андроников, Ю. Я. Барабаш — главный редактор, С. А. Герасимов, С. С. Гинзбург, А. Т. Гончар, С. В. Дробашенко, Ю. С. Калашников, Ю. А. Красовский, Г. Л. Рошаль, Ю. И. Солнцева — составитель, Н. С. Тихонов, М. Ф. Рыльский). Превосходно проведена текстологическая работа. Теперь мы имеем канонизированные тексты большин-

ства произведений. Нельзя не отметить серьезные и вдумчивые комментарии А. Н. Антропова, Н. А. Глаголевой, Ю. А. Красовского (том 1), К. М. Исаевой, Ю. Г. Рубинштейн (том 2), Н. А. Глаголевой (том 3), Ю. А. Красовского и М. А. Сатаевой (том 4).

Очевидна польза и ценность вступительных статей к каждому тому. Статьи эти очень разные и по манере изложения и по глубине теоретического анализа, но всех авторов роднит живое отношение к великому художнику, стремление приобщить читателя к миру идей, героев и образов Довженко. С. Герасимов, статьей которого «Ответственность художника» открывается собрание сочинений, и Максим Рыльский («Поэзия любви и ненависти», том 1) говорят прежде всего о Довженко-человеке, прекрасном и многогранном, как его искусство. Читатель, знающий Ю. Барабаша как неутомимого довженковеда, одного из самых дальновидных, точных в оценках творческого своеобразия великого художника, с интересом прочтет статью «В те пламенные годы...» (том 2). Образец строгой логики доказательств и весомости выдвинутых тезисов показывает статья С. Гинзбурга «Об эстетических взглядах Довженко» (том 4). Особая ее ценность, на наш взгляд, в раскрытии единства эстетического и этического идеалов Довженко, что ранее зачастую опускалось или же сознательно игнорировалось.

Статья М. Власова «Поэт экрана» (том 3) — интересная, деловитая, но от прекрасного знатока проблемы «Довженко и фольклор» хотелось бы в данном случае ожидать большего внимания к этой важной и малоизвестной стороне довженковедения. М. Власов слишком расширил рамки своего материала и в пределах короткой статьи не мог дать всех аспектов проблемы «Поэтический кинематограф Довженко».

Статья Ю. Калашникова «Довженко и театр» (том 3) впервые вскрывает особенности Довженко-драматурга в свете его взглядов на синтез искусств, доказывает сценичность его пьес, интересно сопоставляет постановки «Потомков запорожцев» в Черниговском и Херсонском театрах с пьесой, вызывающей обычно оживленную полемику в театральных кругах.

Огорчительно отсутствие статьи о работе Довженко в документальном кино. Такая статья была бы особенно уместна. Тем более что для этого есть прекрасный повод: впервые опубликованы дикторские тексты к фильмам «Битва за нашу Советскую Украину», «Победа на Правобережной Украине...», «Страна родная». Первых два дикторских текста сопровождены кадрами из фильмов так, как в книге-фильме «Земля». Это и отрадно и правомерно — Довженко организовал многие съемки, давал советы и указания операторам. Известны, например, его советы оператору Борису Вакару. Да, это не только деловые предложения — это поэзия и по форме, и по содержанию, и по замыслу.

Можно пожалеть об отсутствии статей, анализирующих своеобразие литературной манеры Довженко, его педагогической практики. Последняя статья могла предварить лекции, прочитанные молодым кинематографистам.

К заслугам данного издания следует отнести публикацию сценария «Мичурин» и пьесы «Жизнь в цвету» (что позволяет сравнить тексты, поразмыслить над природой трансформации одного жанра в другой), а также статей, листовок и рассказов военных лет, лекций, выступлений, а главное — «Звенигоры», которая не входила ни в один сборник, ни в одно собрание сочинений.

Справедлив и композиционный замысел издания — жанрово-хронологический, хотя все же подчас замечаешь некоторую неточность. Это относится прежде всего к четвертому тому (статьи и выступления), где произошло некоторое смешение жанровых границ — одно дело публицистическая статья «Думы у карты Родины», другое — литературно-критические и искусствоведческие статьи типа «Искусство живописи и современность», «Прогрессивное кино Италии», а третье — впервые публикуемая статья, самая ранняя, написанная еще в 1926 году, в докинематографический период творчества, «К проблеме изобразительного искусства» (статья превосход-

но прокомментирована членом-корреспондентом АН СССР А. А. Сидоровым). Помещение этих разноплановых материалов в одном отделе «Статьи и выступления» не выражает своеобразия и специфики каждой в отдельности. Видимо, следовало произвести перегруппировку материала внутри раздела.

Что говорить, издание, конечно, не претендовало на абсолютную полноту. Это задача полного собраний сочинений. Редколлегия отказалась печатать монтажные листы первых трех фильмов Довженко, сценарий «Тарас Бульба». Об этом сообщалось в предисловии «От редколлегии» в первом томе. Однако в том же предисловии обещали собрать в четвертом томе в с ю публицистику. Это обещание выполнено далеко не полностью. Досадно, что в таком представительном собрании отсутствуют статьи «Сергей Миронович Киров», «Не хозяйничать немцам на Украине», «Гитлеровские палачи и польское правительство», «Второй процесс «Леттр франсез», «Светлый образ», «О них будут написаны книги», «Мы утверждаем мир!», «На родине великого мариниста»... Почему не включен в третий том маленький замечательный рассказ «Капитан Ус», куда делись стихи Довженко (опубликовано из трех одно — «Не примирить»), почему так скупа публикация записных книжек и дневника даже по сравнению с журнальными текстами?

Думается, что в приложениях можно было бы найти место и монтажным листам первых трех фильмов, и режиссерскому сценарию «Тарас Бульба», и полному тексту сценария «Прощай, Америка!», и статье «Про сценарий «Прощай, Америка!».

Весьма желательными оказались бы материалы фильма «Прощай, Америка!», наполовину отснятого в свое время. Пусть хоть сейчас, по прошествии многих лет, он вернется к тем, для кого предназначался.

И все-таки при всех неточностях и частных упущениях, которые в последующих переизданиях могут быть легко исправлены, четырехтомник А. Довженко — значительное событие в культурной жизни нашего общества.

Сам Довженко когда-то сильно и ярко сказал о непрерывающейся линии искусства в историческом движении народов:

«Все искусства скрывают свое начало в глубине отдаленных веков, начиная от рисунков в пещерах дикарей доисторического периода, через египетские пирамиды, храмы майя, скульптуру Греции, через Софокла, через Микеланджело, Леонардо да Винчи, идут далее через Мольера, Шекспира, Гоголя, Островского, через лучших представителей буржуазной живописи и через огромное количество исследовательской литературы по этим вопросам. Невероятно богатое наследство это мы, большевики-художники, должны изучить, правильно и теоретически освоить для того, чтобы, вооружившись всеми лучшими достижениями предыдущих эпох, построить на них огромное, ни с чем не сравнимое и невиданное по масштабу здание социалистического искусства».

Думаю, что и художественное наследие А. Довженко, с которым нас знакомит четырехтомное издание его произведений, столь же необходимо в грандиозном здании социалистического искусства, как и все другие великие культурные достижения прошлого и настоящего.

После XXV конгресса МАНК

Представители восемнадцати стран мира, видные кинематографисты, ученые, философы, работники научно-популярного кино всех специальностей собрались на XXV конгресс Международной ассоциации научного кино (МАНК), состоявшийся в Киеве в конце сентября 1971 года.

На Генеральной ассамблее МАНК были заслушаны доклады Е. Загданского (СССР) — «Научно-технический прогресс и современные проблемы научного кино и телевидения», Я. Якоби (ПНР) — «Техническая революция и средства коммуникации», А. Элтона (Великобритания) — «Кино и история науки». В ходе дискуссии были обсуждены важнейшие проблемы научного кино — учебного, исследовательского, научно-популярного. В центре внимания оказались вопросы, связанные с эффективностью средств популяризации научных знаний, актуальностью тем, были проанализированы технические возможности фильмов, создающихся сегодня в разных странах мира. Генеральная ассамблея уделила особое внимание общественной активности научного фильма, его роли в защите гуманистических ценностей, интересов широких народных масс в период научно-технической революции.

В рамках конгресса был проведен Международный фестиваль научно-популярных фильмов, имевший большой успех у гостей, участников фестиваля, киевлян... Лучшие картины были отмечены дипломами МАНК: «Дети животных» (Болгария), «Европа — континент, пригодный для жизни» (Великобритания), «Орбис Пиктус» (Венгрия), «Знать — значит жить» (ГДР), «Молюск в Галиции» (Испания), «Акулы — неизведанные существа» (Италия), «Рекультивация песка» (ПНР), «Вторая премьера» (Румыния), «Думают ли животные?» (СССР), «Кукушка» (Франция), «Ян Кеплер» (Чехословакия), «Разум и общество» (Япония).

Почетными дипломами награждены шесть учебных фильмов: «Защитные электроды» (Болгария), «Режущие инструменты» (Венгрия), «Фруктовая мушка» (Испания), «Клиническое применение лазера» (США), «Биологический контроль пшеницы» (Чехословакия), «Лимфы и лимфоциты» (Япония).

За программы картин, представленные на секции научно-исследовательских фильмов, были вручены дипломы кинематографистам Японии и ФРГ.

Министерство высшего и среднего специального образования Украины вручило приз делегации кинематографистов ГДР за высокие дидактические качества программы учебных фильмов. Союз кинематографистов Украины наградил американский фильм «Микро» за оригинальное решение научной темы.

Президиум Академии наук Украины присудил приз Киевской студии научно-популярных фильмов за картину «Наука о призраках», в которой удачно использован метод киноисследования в пропаганде новой науки — голографии.

НА ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОМ ЗАСЕДАНИИ ГЕНЕРАЛЬНОЙ АССАМБЛЕИ НОВЫМ ПРЕЗИДЕНТОМ МЕЖДУНАРОДНОЙ АССОЦИАЦИИ НАУЧНОГО КИНО БЫЛ ИЗБРАН СОВЕТСКИЙ КИНОРЕЖИССЕР НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР АЛЕКСАНДР ЗГУРИДИ.

Памяти Марка Цейтлина

Умер Марк Захарович Цейтлин.

Он пришел в кино из науки. В поисках материала, необходимого ему для научной работы историка, он еще в 1926 году обнаружил и разобрал ценнейшие исторические кинодокументы, предложил их опубликовать и в виде первого опыта создать фильм о Февральской революции.

Так молодой ученый-историк Цейтлин вошел в искусство кино как художник.

Я хорошо знаю и высоко ценю работу Цейтлина, сделанную для режиссера Эсфири Шуб. Признание работы сценариста не уменьшает славы режиссера.

Пока шла разборка материалов, тема «Февраль» обросла и превратилась в более широкую тему.

«Падение династии Романовых» появилось в 1927 году. Сценарий этой ленты очень остроумен. В нем, в частности, были использованы агитационные монархические ленты; использованы остраненно, пересеченно: кадры, снятые личным оператором последнего Николая Романова подобострастно и верноподданно, в силу того, что они оказались «техническим браком», порченными, использованы в фильме иронически: монархия кажется тоже подпорченной, изъязвленной.

Впервые в мире были созданы фильмы из фильмов, из архивных кинодокументов.

Работа Дзиги Вертова при всей своей высокой талантливости пользовалась кинематографическим куском как бы обезличенно. Очень редко появление людей у него прикреплено к определенному куску времени, к определенной исторической характеристике.

«Падение династии Романовых» — лента строго документальная. Там люди делают на экране то самое, что делали в тот период времени, в тот день, который указан в надписи.

Кроме того, документ тут освещен сопоставлением документальных кусков с надписями, которые играли в ленте колоссальную роль.

В историко-документальной картине режиссер не снимает. Выбор материала, точка зрения, способ введения в материал подсказываются сценаристом. Потому что сценарист в документально-историческом фильме создает конструкцию картины. Он воскрешает документальный кадр и возвращает его в жизнь как документально-художественный.

Еще интересней работа Цейтлина с Шуб над фильмом о Толстом. Потому что она — двухтемная. Это «Россия Николая II и Лев Толстой».

Из документальных лент эту считаю наиболее значительной.

Материал, снятый Дранковым в Ясной Поляне, снят плохо, хотя и старательно. Это очень ранняя кинематография, когда люди еще удивлялись появлению самого изображения.

Но в сценарном осмыслении, в противопоставлении Романовых и Толстого лента прозвучала революционно.

Сценарные работы Цейтлина о Ленине и Кирове чрезвычайно важны. Прежде всего — это документальные ленты, созданные после первичного и тщательного отбора материала. Они показали, как можно обработать кинопленку, чтобы она стала средством, как, полемически обостряя мысль, мы говорили в то время, — «литературы факта».

К такому использованию факта в документальном кино западная кинематография пришла гораздо позднее нас.

Но мы тоже не сразу оценили, осознали открытия сценариста Марка Цейтлина.

Между тем снятые по сценариям М. З. Цейтлина картины «Будем, как Ленин», «Сергей Миронович Киров», «День нового мира» — картины очень большого значения.

Мы привыкли к своей работе. Мы ее не видим. А между тем советская кинематография, в частности советская документальная кинематография, создала очень много важного не только для нас, но и для характеристики всей жизни мира.

По этому материалу будут работать историки, и поколения будут узнавать о бесконечно трудной и славной жизни нашего Союза. В этом им поможет трудная и славная жизнь моего современника Марка Захаровича Цейтлина.

В. ШКЛОВСКИЙ

искусство КИНО искусство

за рубежом

Утверждение истины, разоблачение мифов

Заметки о VII Московском международном кинофестивале

Г. Капралов

Статья вторая

Маркс говорил о рабочих, что с их загрубелых лиц глядит вся красота человечества. Можно с полным правом сказать, что подобной мыслью вдохновлялся и Бу Видерберг, когда создавал «Одален, 31». Свое название картина получила от маленького шведского городка, где в 1931 году войсками, вызванными заводчиками, были расстреляны бастовавшие судостроители и их семьи.

Некоторыми темами и коллизиями фильм напоминает горьковскую пьесу «Враги». Здесь тоже есть либерал типа Захара Бардина, начинающий заигрыванием с рабочими и кончающий тем, что выставляет против них пулеметы. Есть и решительные сторонники «сильной руки». Но основное внимание и интерес автора (а Бу Видерберг сам написал и сценарий) сосредоточено не на хозяевах, а на тех, кто трудится.

Неторопливо, с зоркой наблюдательностью, уважительной любовью к своим героям показывает режиссер быт рабочей семьи, ее будни, маленькие радости и большие испытания. Он умеет извлекать поэзию из рядовых фактов, из повседневной прозы жизни: он знает истинную цену тех человеческих отношений, которые характеризуют уклад жизни главных действующих лиц этой социальной кинодрамы.

Фильм, как жанровые полотна старых голландцев, полон множества милых, нередко забавных жизненных деталей и подробностей. Здесь и утренний уход подростков на работу, когда мать проверяет чистоту их ушей; и рыбалка отца, намеревавшегося в тяжелые дни забастовки принести какой-нибудь «приварок» к скудному семейному столу; и репетиции самодеятельного юношеского оркестра, когда дети, подражая почтенным главам семей — любителям духовой музыки, — разучивают свой репертуар, прибегая за неимением настоящих инструментов к кастрюлям, тарелкам и гребенкам; и первая робкая и наивная любовь подростков и многое другое.

Любовь занимает свое место в этой картине, но не в том духе, как ее принято изображать в некоторых современных шведских фильмах, сюжеты коих напоминают чудовищные видения сексуальных маньяков. В фильме Видерберга все дышит нравственным здоровьем, чистотой. В нем нет и ханжества. Прелестна, например, в своей естественной наивности сцена, когда один из юных героев в первый раз остается наедине с девушкой, которая ему нравится (а та изображает при этом, что он ее загипнотизировал). В этот

Статью первую см. «ИК», 1971, № 11.

момент пробегающий мимо дома товарищ героя стучит в окно и зовет его скорее присоединиться к оркестру демонстрантов. И наш влюбленный тут же оставляет свою «спящую красавицу» и спешит к друзьям.

Каждый персонаж фильма охарактеризован точно, метко, типажно, как это доступно только художнику, хорошо знающему изображаемую среду. Но погружая зрителя в быт, в живые, правдивые подробности существования своих героев, Видерберг и здесь лишь остается верен своей формуле: «Рассказывая о политике, хочу рассказать о человеке». Именно к социальным, политическим проблемам и ведет он зрителя, заставляя его «идентифицировать» себя (вспомним это уже звучавшее в нашей статье определение) с одаленцами, полюбить их, проникнуться участием к ним. При этом автор отнюдь не идеализирует тех, кому он, не скрывая этого, отдает свои симпатии художника и гражданина. Так, эпизоды жестокой расправы рабочих со штрейкбрехерами показаны со всей суровой правдивостью.

Отец юного героя против ожесточения борьбы. Ему кажется, что конфликт можно уладить, не прибегая к крайним мерам, проявляя терпимость и снисходительность. Он полагает, что и хозяев можно убедить. За эти иллюзии он платит самой дорогой ценой — ценой собственной жизни: именно он падает в числе первых жертв кровавых хозяйских репрессий.

Кадры забастовки и расстрела демонстрации — самые сильные в картине. Поначалу прибытие войск воспринимается в городке лишь с любопытством и даже кажется забавным. И кинокамера как бы любуется, когда в легком мареве жаркого летнего дня откормленные, статные кони грациозно сходят по мосткам из товарных вагонов. Солдаты располагаются в зелени садов, под кронами деревьев, среди пышных луговых трав. Устанавливая пулемет, один из них втыкает веточку сирени в его дуло. Когда войска окружают здание завода, чтобы оградить штрейкбрехеров от гнева рабочих и дать возможность хозяевам сорвать таким образом стачку, одаленцы целыми семьями, с детьми, приходят сюда. Кто-то маленьким зеркальцем направляет солнечный зайчик в глаза солдату. Тот сначала жмурится, а потом, не выдержав ослепляющего света, отворачивается, становится спиной к толпе. Это замечают другие подростки. Мигом зеркальце разбито на кусочки, и вот уже почти каждому солдату прямо в глаза бьет солнечный луч. И солдаты один за другим показывают одаленцам свои спины. Толпа смеется, торжествует, а дети кричат: «Мы победили!»

На другой день рабочие с развернутым красным стягом с пением «Интернационала» пойдут к заводу. И опять вместе с ними направляются их жены и дети. Манифестация движется через зеленый луг, мимо живописных рощ. Настроение у всех почти праздничное, приподнятое. И мирное. Люди идут без оружия, выражая лишь свою волю, свое право жить по-человечески. И вдруг — сухой треск пулеметов. Падают, еще не понимая, что происходит, мужчины и женщины, девушки, парни. На праздничных костюмах — кровь, на белых блузках — кровь. Демонстранты в панике разбегаются, некоторые в ужасе кричат и рыдают. А дробь пулеметов не умолкает. И пули находят все новые жертвы. Идет бессмысленное, жесточайшее истребление мирных людей, истребление, у которого, впрочем, есть свой чудовищный, но реальный смысл — массовым террором устрашить непокорных, утопить в крови даже мысль о возможности какого-либо бунта, протеста.

Юный герой фильма Чель переживает не только гибель отца. Его ждет еще один удар. Он влюблен в дочку хозяина, и их роман зашел весьма далеко. Пока родители девочки ничего не подозревали, юноша мог бывать в их семье, и жена заводчика, показывая гостю репродукции картин Огюста Ренуара, снисходительно учила его, как надо правильно, с легким грассированием произносить это имя.

В ночь после того дня, когда был убит отец, Чель снова пришел к дому хозяина. Он искал свою подругу. Но предусмотрительная

«Одален, 31»

мать, узнав, что девушка беременна, увезла ее в город, принудив к аборту. Юноше это еще неизвестно, и, так как никто не откликается на его зов, он отчаянно стучит в окно и разбивает стекло, поранив при этом себе руку. На шум появляется сам хозяин. Он под хмельком и начинает перевязывать рану юноши своим носовым платком, бормоча что-то в свое оправдание. Но в ответ слышит только: Пьер Огюст Ренуар. Чель произносит это имя с тем легким грассированием, которое до этого никак не удавалось ему и в которое он вкладывает сейчас все свое презрение к «цивилизаторам».

Однако школа его социально-политического воспитания еще не окончена. Той же ночью он идет на завод, откуда непрерывно разносится над городом траурный, тревожный и призывный гудок. Там один из рабочих, который до кулаков спорил с его отцом, обвиняя его в соглашательстве и даже предательстве общих интересов, теперь бессонно дежурит у заводского гудка, оповещая всю округу о трагедии и зовя на новый бой. Между ним и Челем происходит короткий разговор. Сама жизнь показала, кто был прав. И юноша сменяет уставшего товарища, чтобы боевой призыв звучал, не прерываясь, властно и гневно.

Видерберг умеет находить для своих картин человечные, простые и в то же время удивительно емкие по мысли финалы. Мы уже рассказывали о житейско-философском финале «Джо Хилла». Не менее выразителен в своей простоте, естественности вырастающий до прекрасного символа финал картины «Одален, 31».

Жена убитого протирает пыльные стекла дома. Сын наблюдает за матерью. Она держится геройски. Ни одной слезы не проро-

нила эта женщина над погибшим мужем, хотя смысл ее жизни, как это поэтично показано режиссером и превосходно сыграно актрисой, заключался в нем и в детях; мать хотела преподать своим детям пример мужества. Однако память о прошлом мешает ей теперь смотреть на мир с надеждой. Окровавленная рубашка убитого хранится в доме на видном месте в знак вечного траура.

Чель понимает состояние матери. И вот решительно, как новый глава дома, он берет эту рубашку и разрывает ее. Часть материи он подает матери, а другую оставляет себе и выходит во дворик маленького домика. Там он начинает протирать то самое стекло, которое уже моет мать. Она улыбается, и ее рука повторяет с другой стороны оконного стекла все движения руки сына. Так они и работают, согласно, бодро. Протирают стекла...

Это, как мы сказали выше, художественный финал картины. Но у нее есть еще и публицистическое завершение. В титре от автора сообщается, что после одаленской трагедии 1931 года в Швеции к власти пришли социал-демократы, которые сохраняют за собой эту власть и по сей день. Горький намек, приглашение задуматься...

Как ни трагично то, что показано в фильме Видерберга, общее впечатление от произведения поистине возвышающее душу. И источник этого духовного подъема в том, как именно показал автор фильма своих героев — простых рабочих, их жен, детей, что увидел он в них. А если вернуться к уже цитировавшейся эстетической формуле и к творческому принципу автора, то источник успеха его картин в том, что открыл он в человеке, рассказывая о политике. А открыл он людей цельных, нравственно здоровых, мужественных, полных чувства собственного достоинства и той высшей духовной красоты, которую и имел в виду Маркс, когда писал о «всей красоте человечества», отразившейся на лицах простых тружеников.

В горьковской пьесе «Враги» Татьяна, восхищаясь благородством, мужеством и стойкостью, братской солидарностью рабочих перед лицом полицейских репрессий, восклицала: «Эти люди победят!» Нам, думается, по праву вспомнилась эта мысль, когда мы смотрели фильм «Одален, 31».

Важно отметить, что, рассказывая о человеке и через осмысление его судьбы, его социального опыта ведя зрителя к большим общественно-политическим обобщениям, Видерберг, в частности в «Одалене, 31», делает подлинным героем своего произведения не только отдельных лиц, но и рабочую массу. Да, действие фильма, его сюжетный ход концентрируется в узловых моментах на определенной группе, на истории одной семьи, но в ходе киноповествования, в драматических коллизиях развертывающейся на экране истории эта семья, группа оказывается связанной со многими другими, родственными ей по своему социальному положению, психологии, сознанию, быту людьми и уже выступает как типическая ячейка целого класса. Существенно также, что Видерберг стремится проследить идейное формирование своих героев, рост их классового сознания.

«Одален, 31», как и «Джо Хилл», а также «Сакко и Ванцетти», о котором речь шла в первой статье, новое явление в западном кино. Несколько лет назад таких произведений западноевропейский киноэкран не знал, и трудно было предположить, что существует возможность их появления. Правда, сегодня следует вспомнить такие ленты, как «Товарищи» Марио Моничелли и «Метелло» Мауро Болоньини, посвященные некоторым страницам истории рабочего движения в Италии в конце прошлого — начале нынешнего века. Но эти фильмы при всех их частных достоинствах по своей социально-политической остроте, боевому пафосу, классовой позиции авторов во многом уступают картинам Видерберга и Монтальдо. Их выход на экраны отмечался критикой как частный факт, любопытное и необычное явление, но не получил особого общественного резонанса. «Товарищи» и «Метелло» носили скорее исторический характер и были поставлены в стиле спокойной ретроспекции, весьма отдаленно связанной с накаленным сегодняшним днем.

«Джо Хилл», «Одален, 31», «Сакко и Ванцет-

«Джо Хилл»

ти» — это большое киноискусство, вдохновленное жизнью и борьбой самого революционного класса современности. Оно пронизано верой в силы и разум этого класса, в его конечную победу, в его светлое историческое будущее.

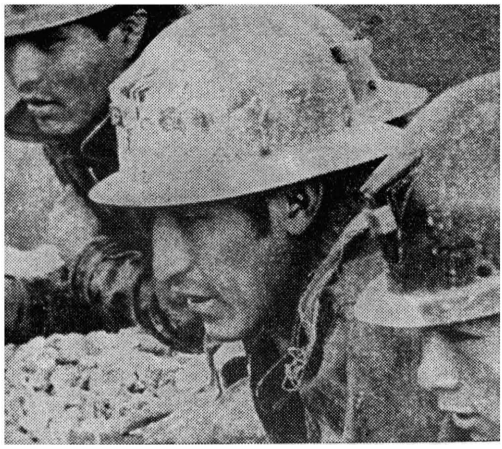
Конечно, появление таких фильмов не меняет общей картины кинопроизводства в капиталистической Европе, в частности в Италии и Швеции. Но мы вправе задаться вопросом: не явятся ли они со временем первыми ростками будущего кинематографа этих стран?

Имея перед глазами великий исторический опыт первой страны социализма и тех стран, что встали в братском единстве с Советским Союзом после второй мировой войны, знакомясь с замечательными образцами нового социалистического искусства, отразившего во всех формах и видах художественного творчества революционный подвиг рабочего класса на его историческом пути от первых схваток с враждебным буржуазным миром до дней нынешнего торжества на огромных пространствах нашей планеты, где утвердился новый социалистический уклад жизни, авторы подобных фильмов имеют на что опереться. К тому же, учитывая особый характер кинопроизводства, требующего большой материальной базы, денежных затрат и специфических производственных условий, создание в капиталистических странах таких фильмов, как «Джо Хилл», «Сакко и Ванцетти», «Одален, 31», не может не радовать, не может не казаться нам по-особому знаменательным.

Несомненно, этот факт имеет в своей основе определенные изменения в политическом климате современного мира. Об этом свидетельствует и то, что аналогичные фильмы создаются в разных концах земного шара, в разных буржуазных странах.

Здесь, чтобы подтвердить и проиллюстрировать свою мысль еще одним примером, я позволю себе выйти, так сказать, за территорию московского киносмотра и вернуться к фильму, о котором упоминал в первой статье. Речь пойдет о боливийской картине Хорхе Санхинеса «Ночь Святого Хуана, или Мужество народа».

Это замечательное произведение мне довелось увидеть на кинофестивале в Пезаро в сентябре 1971 года. Фильм поставлен в стиле художественно-документальной рестав-



«Ночь святого Хуана»

рации подлинных исторических событий — расстрела правительственными войсками шахтеров и их семей в одном из боливийских горняцких поселков.

Картина начинается приездом солдат, которые прибывают на грузовиках и располагаются в некоей пустынной местности, укрываясь за холмами и в ложбинах. Деловито устанавливаются пулеметы, даже минометы, проверяются прицелы. А в это время почти на горизонте равнины появляется группа людей с флагом. По мере того как она приближается к нам, мы все яснее видим мужчин, женщин, подростков, детей. Впереди всех шагает старая, но полная энергии женщина. Она несет знамя, красное знамя, и выкрикивает лозунги, а вся толпа с энтузиазмом повторяет за нею: «Да здравствует свобода! Земля народу! Долой американских империалистов! Власть народу!»

А затем происходит примерно то же, что и в «Одалене, 31», только здесь расправа осуществляется еще более варварски: на безоружных демонстрантов нацелены не только пулеметы, но и минометы, поражающие каждым залпом целые группы людей. А после этих кадров на экране появляются фотографии из газет и журналов, воскрешающие такие же кровавые казни рабочих, крестьян, студентов в разных городах и населенных пунктах Боливии. Каждая фотография с обозначением места и времени события, числа жертв. А после этого новые документы: фотографии тех, кто виновен в этих массовых репрессиях, государственных преступников — губернаторов, генералов, полковников, лейтенантов, служебных чинов разных рангов и степеней. Они названы поименно. Это мартиролог и обвинительный акт, реквием жертвам узаконенного террора и ода народу, который не хочет мириться с чудовищным бесправием, нищетой, лишениями, это и публичный приговор облеченным властью убийцам. Но это только, так сказать, введение к картине, посвященной детальной расшифровке истории одного преступления из страшного списка преступлений, возведенных на уровень государственной политики.

В картине Санхинеса нет главных и второстепенных действующих лиц. Есть лишь показанные более и менее подробно. Ее герой — горняцкий поселок, его обитатели. Это не значит, что фильм лишен ярких, индивидуализированных фигур, что они не показаны с необходимой конкретностью. Зритель запомнит, например, молодого горняка, который приходит в контору, чтобы попросить у администрации помощи в своей неотложной беде, а его будут издевательски посылать от одного стола к другому и в конце концов не захотят даже выслушать и выгонят. А за то, что он возмутится и позволит себе погорячиться, хозяйские молодчики ночью поймают его на дороге и, повесив за ноги, будут избивать до потери сознания, а потом выбросят на мусорную свалку умирать. Зритель запомнит и мужественных руководителей забастовки, умелых пропагандистов и агитаторов, которые разрабатывают план вооруженной борьбы против бесчеловечных хозяев. Запомнит и студента, который, заплатив за это жизнью, подаст сигнал тревоги, когда на поселок ночью неожиданно нападут вооруженные до зубов солдаты правительственных войск и будут из темноты расстреливать всех, кто попадется им на глаза, а таких окажется множество, так как произойдет это в ночь

святого Хуана, когда на улицах селения горят праздничные костры и весь народ, собираясь у этих огней, отмечает праздник.

Если попытаться определить эстетику фильма «Ночь святого Хуана», то, на наш взгляд, наблюдение В. Михалковича, с которым мы полемизировали в первой статье по поводу некоторой «глобальности» его формулировки, утверждающей, что в так называемых политических фильмах центральным героем выступает непременно не индивидуум, не характер, показанный в тонких сменах настроений, а только определенный политический механизм, определенный общественный процесс, — на этот раз подтверждается полностью. Политическая картина Санхинеса является кинопроизведением именно такого типа.

Режиссер показывает, как на справедливые требования рабочих бесчеловечный общественный механизм, подчиненный классовым интересам кучки эксплуататоров, отвечает насилием, насилием и насилием. Исступленная жестокость, каннибальская бойня, которую устраивают каратели, нападая из-за угла, из мрака, истребляя все живое,— это свидетельство страха и внутреннего бессилия тех, кто может обеспечивать свое господство только пулей и штыком. А неистовство карателей как раз и вызвано тем, что им стало известно: шахтеры вооружаются, у них есть свои руководители, организация, они готовятся отстаивать свои права всеми средствами.

Глубоко символична концовка картины. Режиссер снова возвращает нас к начальным кадрам, где была показана толпа народа, идущая с красным флагом и скандирующая требования о земле, о свободе, об изгнании из страны американских империалистов. Но на этот раз мы уже не видим войск. Они словно

«Сегодня жить, умереть завтра»

сметены. Народ идет уверенно, решительно. Голоса все крепнут, фигуры растут, надвигаясь на экран и заполняя его. Экран гаснет, но голоса все еще продолжают звучать — грозно, неумолимо, победительно.

С точки зрения художественной, фильм Хорхе Санхинеса заслуживает самой высокой оценки. Он достигает огромной мощи и выразительности особенно в массовых сценах. Картина его правдива жестокой правдой — от первого и до последнего кадра. Она действительно утверждает мужество и неизбежную победу народа над теми, кто пока еще похищает плоды его труда.

Весьма показательно, что почти неизвестная мировому экрану молодая боливийская кинематография начала свой путь прогрессивными политическими фильмами. Правда, на своей родине Санхинес не мог найти средств для постановки «Ночи святого Хуана». Как известно, только с помощью общественности сумел он осуществить и свою предыдущую постановку — картину «Кровь Кондора», разоблачающую политику геноцида, которую под видом так называемой «помощи слаборазвитым странам» проводят американские «миссионеры» из «Корпуса мира». Сила гнева, которая заставила взяться за оружие мирных, добрых, гуманных тружеников, обездоленных рабочих и крестьян и которая в «Крови Кондора» прорывалась только в финальных эпизодах, стала ведущей в новой работе Санхинеса, несомненно, одного из талантливейших представителей нового, молодого, прогрессивного и, можно с полным правом добавить, народного киноискусства Латинской Америки.

О путях этого киноискусства следовало бы повести специальный разговор. Но мы обратились к картине «Ночь святого Хуана», чтобы подтвердить высказанный нами тезис о том, что тема борьбы рабочего класса, трудящихся масс против капиталистической эксплуатации находит ныне все более широкое отражение в произведениях кинематографистов разных стран. Это одна из характерных черт развития современного кино, которое буржуазия уже не может при всем своем желании удержать в нужных ей границах; прогрессивные силы, противостоящие ей, находят в наши дни более благоприятные общие условия для своей деятельности, чем это было, скажем, даже лет десять-пятнадцать назад. В этом сказывается и влияние крепнущего фронта демократических сил мира, во главе которых идет наша великая страна, оказывающая все более и более мощное воздействие на ход мировой истории...

Но вернемся снова на «территорию» VII Московского кинофестиваля, к его широкой панораме мирового прогрессивного, демократического киноискусства.

Я позволю себе лишь коснуться картины «Убийцы именем порядка», сделанной одним из мэтров французского экрана Марселем Карне, которая при всем профессионализме режиссуры и превосходной игре Жака Бреля все же, на мой взгляд, по своей разоблачительной направленности, по политическим выводам и, так сказать, «лимитам» этих разоблачений не выходит за рамки произведений критического реализма, которыми отмечена история французского прогрессивного кинематографа. В этом смысле фильм «Убийцы именем порядка», обнажающий преступность полицейской машины, не представляет собой нового шага в развитии тех тенденций, которые нас сейчас интересуют в первую очередь. Впрочем, здесь я хотел бы заметить, что известные «лимиты» есть и у фильма «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений», которые обнаруживаются особо отчетливо, когда ставишь этот фильм рядом с произведениями Монтальдо, Видерберга, Санхинеса. Если последние работы можно с полным правом назвать революционными, то фильм Петри я бы назвал скорее радикальным, как и некоторые американские картины, о которых речь пойдет впереди.

Но прежде чем перейти к анализу произведений, представленных на наш киносмотр передовыми деятелями американского кино, надо сказать о двух замечательных японских картинах, по праву выдвинувшихся в центр

внимания фестиваля. Одна из них — «Сегодня жить, умереть завтра», поставленная Кането Синдо и участвовавшая в конкурсе,— по достоинству завоевала Золотой приз, а другая, показанная вне конкурса,—«Додескаден» (на фестивале она демонстрировалась под названием «Под стук трамвайных колес») Акиры Куросавы, одного из самых выдающихся киномастеров мира, оставила незабываемое впечатление у всех, кто видел этот новый шедевр японского режиссера.

Если бы Куросава был живописцем, можно было бы написать, что его картины созданы мощной вдохновенной кистью. Художник выбирает характеры крупные, яркие, резкие. Он предпочитает людей могучего темперамента, титанической воли, всесокрушающей страсти. Его любимый герой, «Краспая борода», обладает такой силой духа, такой целеустремленной волей, перед которыми не могут не отступить любые противники и которые не могут не покорить, не побудить, не увлечь за собой все благородные сердца.

В «Додескадене» («додескаден» — звуковое подражание дребезжанию трамвая в японском языке) видна та же могучая и властная кисть и та же сила проникновения в души человеческие. Но герои здесь иные. Они напоминают ночлежников, бродяг, босяков из горьковской драмы «На дне». Это люди, которым мир хищных собственников отказал в праве жить по-человечески. Горьковских бездомных нищета загнала под сырые своды вонючей ночлежки. Герои «Додескадена» не имеют порой и такого жалкого угла. Так, больной архитектор и его маленький сын живут в проржавевшей кабине старого автомоби-

«Под стук трамвайных колес»

ля. А сама эта кабина, как и жилища других отверженных, торчит где-то посреди гигантской городской мусорной свалки.

Предыстория судеб тех, кто показан на экране, опущена. Но о ней можно догадаться: несомненно, никто из обитателей этого забытого богом и людьми пристанища не пришел сюда по доброй воле. Только беспросветная нужда да доведенное до последней черты отчаяние могли собрать эти людские тени в яме нечистот.

Впрочем, здесь есть и такие, что приспособились жить и в клоаке. Правда, у них остались только скотские радости случайной выпивки да дурацких потасовок. Но иные сумели и тут сохранить веру в человека и любовь к нему, побуждающие, например, одного из персонажей этого фильма защищать вора, который пытался похитить его нищий скарб. (Хотя именно этот идеализм и помог кому-то, очевидно, затолкать этих бедняков-филантропов туда, где они теперь обитают.)

У существ, о которых повествует фильм, как бы нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. У них есть только мечты, химеры, иллюзии.

Юноша Рокусан помутился рассудком. Но, может, потому он и потерял разум, что в мире, где он живет, даже самая простая мечта для многих оказывается неосуществимой. Рокусан каждое утро надевает старую куртку, фуражку трамвайного кондуктора и выходит на пустырь, заваленный ржавым железом и всяческим городским хламом. Там, видимый только ему одному (ибо он существует лишь в его воображении), стоит трамвай. Юноша действует так, как если бы все это было на самом деле: осматривает вагон, открывает двери, включает ток, поворачивает рукоятку мотора... И вот «со звоном и грохотом» несется его трамвай мимо нищих лачуг, мимо гор мусора. Куда?!.. Рокусан кричит от гнева и отчаяния, когда кто-нибудь оказывается на «трамвайных путях». Но, возможно, этот несчастный не так уж и безумен в мире призраков?

Однако сколь ни химерическим кажется этот мир на задворках большого капиталистического города, здесь разыгрываются подлинные человеческие трагедии, источник которых — в реальной, жестокой действительности, превратившей своих жертв в фантомы.

Раздавленный безработицей, измученный, помутившийся рассудком архитектор продолжает в своем воображении строить прекрасный, уютный современный дом. Как только подворачивается свободная минутка, отец и сын начинают фантазировать: какую ограду поставить, в каком стиле сделать фасад, как получше меблировать комнаты. А при доме неплохо бы еще соорудить и бассейн для плавания. И пятилетний малыш грустными глазами все изведавшего на свете старичка смотрит на своего улыбающегося младенца-отца: пусть хоть призрачный мир будет прекрасен и радостен.

А реальность зловонного, отравленного, прогнившего капиталистического города, породившего эту помойку человеческих судеб, продолжает преследовать и здесь свои жертвы. Малыш собирает объедки в кухнях ресторанов. Порой он добывает пищу из помойных ведер. И вот однажды он съедает непроваренную тухлую рыбу и смертельно заболевает. Его гибель — одна из самых страшных сцен фильма. Ребенок, убитый гигантским, богатым городом, который не мог подать ему даже милостыню, и несчастный безумец, все еще мечтающий построить себе и другим чудесные жилища, застывающий в горе над трупом своего единственного сына...

Быть может, некоторым покажется, что в этих кадрах Куросава несколько театрален. Но это та потрясающая душу театральность, которая отнюдь не противопоказана и киноискусству, как ему не противопоказано все истинно художественное. Именно в этих кадрах гуманистический гнев Куросавы, его боль за погубленных, отравленных на капиталистической свалке, достигает той силы, которая как бы прорывает экран, идя прямо от сердца художника к сердцу зрителя. Это та же пронзающая боль, тот же непереносимый крик страдания, что вырывался у Достоевского, когда он писал о слезах замученного ребенка.

«Убийцы именем порядка»

Социально-разоблачительная сила фильма тем более значительна, что эта картина о людях тотальной нищеты создана в стране и о стране, которую в последние годы капиталистическая пресса рекламировала как новый пример «экономического чуда». Куросава повернул это «чудо» его оборотной стороной. И, конечно, не случайно, что в его произведении так явно ощутимо влияние великого творения Горького. (Заметим, кстати, что опыт великого пролетарского писателя периода его работы в условиях капиталистической России закономерно используется в той или иной мере или оказывается родственным, что опять-таки весьма симптоматично, тем современным художникам буржуазных стран, которые направляют свою творческую волю на решение тех же социальных вопросов, какие не могут быть решены без коренной ломки буржуазного миропорядка.)

И снова ребенок возникает перед нами в фильме другого крупнейшего киномастера Японии Кането Синдо «Сегодня жить, умереть завтра». Вспоминая свое детство, юноша-преступник, который в тюрьме ждет приговора, обращает к своей матери горький упрек: «Зачем тогда ты уехала и покинула меня?» Мать падает на колени, мать кланяется сыну в ноги. И опять мы вспоминаем героев Достоевского с их отчаянными покаяниями в преступлениях, в которых они, по сути дела, не виноваты.

Мир, в котором человеком помыкают, как скотиной, мир, в котором его бросают в пекло войны, чуждой, враждебной ему, калечащей его душу и тело; мир, где все покупается и продается, где торжествует насилие, где не только отдельный человек, но целая страна

может оказаться за проволокой, опутанной сетью иностранной оккупации,— вот, кто виноват, утверждает фильм, в том, почему мать покинула своего любимого сына и почему ее сын, мечтая вырасти разумным, добрым, справедливым, вырастает жестоким, хладнокровным, как автомат, убийцей.

На его глазах пьяный, потерявший человеческий облик в захватнической войне отец издевался над его матерью; на его глазах воспитанные тем же миром подростки насиловали и довели до безумия его сестру; на его глазах сутенеры избивали сердобольную проститутку, что посмела пригреть его, такого же бездомного, как она сама. А свой револьвер он разрядил в первый раз в американского солдата, нагло, скотски обошедшегося с ним, ни в чем не повинным пареньком, случайно ступившим на тот кусок земли своей родины, который, опять-таки по тому же праву сильного, принадлежал не ему, японцу, а заокеанским диктаторам.

Фильм Кането Синдо беспощаден, безжалостен, в нем клокочет ярость против мира бесчеловечия. А ведь он создан художником, умеющим воспеть красоту гуманизма, поэзию истинно человеческого в людях, их всепобеждающее трудолюбие, их высокое нравственное достоинство, благородство, сохраненные в самых немилосердных условиях. Автор «Голого острова» — этой песни песней во славу простого труженика, в своей последней работе шлет проклятия обществу, превратившему человека в зверя, в автомат для убийств. Ведь герой картины, рядовой юноша, один из тех, кто в иных условиях мог бы украшать землю для счастья завтрашнего дня, не ждет от этого дня ничего, кроме смерти, и именно поэтому сегодняшний свой день оплачивает смертью других.

Кането Синдо создал картину, сложную по форме. События в ней развиваются и показываются как бы несколькими рядами, наслаиваясь одно на другое. Они «толкаются» в ней, как жизнь толкала, оглушала, подавляла подростка. Но сегодня в мире есть и силы, выводящие человека из адского капиталистического круга, открывающие ему перспективы для создания иного общества. В фильме Синдо есть кадры рабочих и студенческих демонстраций, народного протеста против американских военных баз. Эти кадры возникают как некие беглые впечатления, которые лишь мелькают в сознании героя, но не задевают его. Но, очевидно, о них обязательно вспомнит зритель, когда будет искать ответ на роковой вопрос героя: «Зачем ты тогда уехала и покинула меня?»,—и опять увидит мать и сына, разделенных тюремной решеткой...

«Сегодня жить, умереть завтра» — тоже разоблачение мифа о японском «экономическом чуде», разоблачение демагогии «равных возможностей», которой и сегодня капиталистический мир дурманит некоторые легковерные головы. Да, герой фильма после окончания средней школы получил в порядке «коллективного трудоустройства» работу продавца в большом магазине. Как известно, в Японии официальная пропаганда немало трубит о том, что «коллективное трудоустройство» якобы решило все проблемы вступления молодежи в самостоятельную жизнь. Картина же Синдо опровергает и эту ложь — частными мерами не разрешить коренных противоречий капитализма, не излечить его пороков, не изменить его страшной, преступной, античеловеческой сущности.

Разрушению традиционных мифов, созданных на разных этапах существования капиталистического общества, его сегодняшней кровавой «практике» посвящены и фильмы, которые были показаны в рамках нашего фестиваля передовыми кинодеятелями США.

Наша печать сообщала, что госдепартамент США решил бойкотировать Московский кинофестиваль, рассчитывая, очевидно, что этот «демарш» сыграет роль некоей «бомбы», сорвет фестиваль. Но фестиваль прошел с большим успехом, и в нем приняли участие вопреки воле госдепартамента и прогрессивные американские кинематографисты. Они встретили у нас самый радушный прием и показали тот самый кинематограф, который «вопиственному» госдепартаменту хотелось бы скрыть от нашего зрителя. Ведь он уже неоднократно

в той или иной форме запрещал продавать нам фильмы, которые, по мнению американских чиновников, «подрывают престиж» США (как будто бы этот престиж еще существует!).

В конкурсе фестиваля была показана картина Холла Бартлетта «Генералы песчаного карьера», а вне конкурса целый ряд произведений, дающих известное представление о том новом направлении современного кино США, которое американский публицист Филип Боноски называет радикальным.

Среди этих фильмов были — «Загнанных лошадей ведь пристреливают?» Сиднея Поллака, «Беспечный ездок» Денниса Хоппера, «Благослови зверей и детей» Стэнли Креймера, «Пять легких пьес» Боба Рейфелсона, поставленный в США известным итальянским кинорежиссером Микеланджело Антониони фильм «Забриски Пойнт», «Маленький большой человек» Артура Пенна и другие. И все они, обращаясь к сегодняшней или исторической действительности США, показывают Америку, раздираемую неразрешимыми противоречиями, сотрясаемую гибельными социальными катаклизмами, Америку античеловечную, хищную, империалистическую, Америку, «пожирающую своих детей».

Для прикрытия и оправдания своей античеловеческой сущности буржуазия создала немало мифов, призванных представить в свете высокой нравственности и благородных идеалов историю капиталистической цивилизации. Один из таких мифов повествует о якобы спасительной роли буржуазии, о ее культуртрегерской миссии, приобщавшей к благам прогресса некогда отсталые народы и племена.

В фильме «Маленький большой человек» этот миф развенчивается со всей беспощадностью и страстностью художника, чей разум и сердце уязвлены чудовищными преступлениями против человечности, которыми отмечен от начала и до наших дней путь капитализма.

Герой картины Джек Крабб, этакое дитя природы, вынужден скитаться по миру, пользуясь случайным покровительством. Уже в отрочестве и юности он проходит все ступени

«Маленький большой человек»

цивилизованного «рая». Ему преподают христианскую мораль, которая в действительности оказывается лицемерием и удобной ширмой для порока. Его «воспитательница» миссис Пендрейк не случайно обосновывается потом в публичном доме, продолжая болтать о намерении вести жизнь пристойную, освященную всеми мнимыми добродетелями буржуазного общества.

Воспитание юного героя в системе традиционных «ценностей» капиталистического мира подвергает его немалым испытаниям. Как сам он выражается, в его начальной биографии было три этапа — «век христианства, револьверный век и век коммерции». О христи-

анстве уже было сказано выше. Револьверный век, к счастью, привел к тому, что Джек убедился в фальши ковбойской романтики, этого мифологического прикрытия гангстеризма. «Век коммерции», лозунг «Да здравствует свободное предпринимательство!», провозглашенный его компаньонами, привел Джека на грань катастрофы.

Однако все это, так сказать, философская прелюдия фильма, рассказанная Пенном с юмором и иронией, сатирическим блеском, скрытым лиризмом и сочувствием к своему наивному герою, который мечется в поисках истины и хочет верить в совершенство окружающего его мира.

По воле случая Крабб оказывается пленником индейского племени шайеннов. Этим отважным, свободолюбивым, гонимым людям приходится жить в условиях вечной самообороны. «Белые» безжалостно теснят их, отнимают от века принадлежавшие им земли, проводят политику их полного физического уничтожения. Американское правительство, президент, чтобы прикрыть эту преступную практику, вынуждены были в конце концов обещать индейцам вечное владение небольшой территорией — резервацией — на берегах реки Вашингтон. Но и сие торжественное «дарение» оказалось бесстыдным обманом.

Эта трагическая, кровавая история и перенесена на экран. А фильм, и до этого развивавшийся в плане реалистического повествования, сквозь который просвечивали явные иносказания автора, с этого момента с полной отчетливостью прочитывается в проекции на современность.

Четким строем, под бравурную музыку наступают американские солдаты на индейские вигвамы. Играет оркестр, и под его мелодию атакующие расстреливают женщин, детей, стариков, истребляют даже лошадей шайеннов, чтобы ничто живое не могло тут сохраниться. Как все это похоже на то, что творили гитлеровские изуверы, и на то, что в наши дни совершается американской военщиной в Индокитае!

Командующий американскими войсками генерал Кастер — белокурая бестия с лицом херувима — в этом последнем сражении, в котором он действует с той же изуверской исступленностью, как и раньше, приказывая уничтожать всех и вся, сходит с ума. В бессильной ярости шлет он проклятия тем, кто якобы не додал ему необходимое для победы оружие. А старый индеец, некогда приютивший Джека, перед смертью молит бога о том, чтобы его воспитанник не лишился разума. Да, в том мире, который предстает на экране, в мире насилия и обмана, подлости и узаконенного безумия, нелегко сохранить разум и верность истинно нравственным принципам.

Философское иносказание Артура Пенна заключается в том, что он дает современному американскому обществу картину его собственного самоистребления, которое оно осуществляет в своих попытках покорять огнем и мечом другие народы, не желающие жить по законам самозванных властителей.

Эпизод с безумным генералом, посреди кровавой сечи воздевающим руки к небу и провозглашающим, что история подтвердит величие и красоту (?!) его дел,— этот эпизод решен в фильме в стиле трагического балагана. Он и смешон, и страшен, этот представитель американской военщины, который даже на краю гибели грозит смертью людям и требует у истории нарядных одежд для прикрытия своей гнусности.

Джек Крабб, которого талантливо играет актер Дастин Хоффман, пытался бежать от зла. У него не хватило силы и воли, чтобы вступить в бой с врагами, искалечившими его жизнь и уничтожившими его друзей. Действие фильма разворачивается как рассказ Джека, который доживает свой век в доме для престарелых: ему уже более ста лет. Но история его жизни — это предупреждение тем, кто хотел бы сегодня остаться вне схваток, вне битв века, кто перед угрозой расизма и империалистической агрессии мог хотя бы на минуту поверить фальшивым мифам и дешевому словоблудию международных убийц.

И этот голос не может остаться неуслышанным.

(Окончание в следующем номере)

Познание, оплаченное жизнью

Виктор Комиссаржевский

«Гойя, или Тяжкий путь познания». Автор сценария Анжел Вагенштайн. По роману Лиона Фейхтвангера. Режиссер-постановщик Конрад Вольф. Главные операторы Константин Рыжов, Вернер Бергман. Художники-постановщики Альфред Хиршмайер, Валерий Юркевич. Композиторы Кара Караев, Фарадж Караев. Производство ДЕФА (ГДР) — «Ленфильм» (СССР).

Как воплотить весомо, зримо и негрубо жизнь и творения гения на экране?

Да еще если гений этот художник и каждое его полотно, подобно кинокадру, адресовано прежде всего человеческому глазу?

Можно ли и, главное, стоит ли соревноваться с ним в этом умении?

Говорить же о художнике вне его картин,— это уж, пожалуй, совсем бесплодное занятие. «Я поэт — этим и интересен». Не случайно, насколько я знаю, современный художественный кинематограф не так уж часто и в общем не слишком успешно отваживается на подобные попытки. К сожалению, не получился фильм о Модильяни, хотя в нем участвовал идеально подходящий для образа этого художника Жерар Филип; мелькнул, не запомнившись, вполне проходной опус о Рембрандте, да и наша давняя картина о Сурикове тоже оказалась ниже своего богатырского прообраза.

В этих фильмах была некая сумма фактов биографий, но не было художественной личности творцов, не было решающих событий и закономерностей века, выразить который они были призваны развитием всей истории и собственного гения.

Счастливей кинематографа была в этом смысле литература. Уже античность знала подробные и удачные, как у Каллистрата, скажем, словесные портреты, созданные писателями для прославления любимых современниками картин и статуй.

Флорентиец Джорджо Вазари сделал для живописцев, пожалуй, то же, что Плутарх для цезарей и полководцев.

Да и наше время, продолжая на территории романа-биографии дело Стефана Цвейга и Андре Моруа, подарило нам прекрасные книги о Рембрандте, Родене и Ван-Гоге, Кипренском и Левитане... Среди них едва ли не первое место принадлежит знаменитому роману Лиона Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания».

Я люблю эту книгу. Начав читать ее, от нее уже невозможно оторваться.

Фейхтвангер ведет тебя то в залы королевских дворцов, то в простонародные таверны, то в судилище инквизиции, то на ярмарку, то в мастерскую неистового живописца. Он раскрывает перед тобой и тайны мадридского двора и тайны искусства. Он знакомит тебя с множеством самых разнообразных людей — от «их католических величеств» короля Карлоса IV и его августейшей супруги Марии Луизы Пармской и Бурбонской до их смертельного врага «испанского Вольтера» Гаспара де Ховельяноса, признанного вождя либеральной оппозиции.

... Менялись декорации, тихо беседовали по-французски придворные, забыв, что они говорят на языке победившей революции, несущей им гибель, запекшимися губами бормотали отречение от ереси осужденные на аутодафе, гортанно и страстно что-то кричали и пели танцоры, отплясывающие фанданго, голосила ярмарка, торжественно и мерно гудела латынь в храмах — и через все это закатное великолепие, и отчаяние, и надежды шел, зорко вглядываясь в свой трагический век, первый придворный живописец и будущий президент Академии, выходец из арагонского села Фуэндетодоса близ Сарагосы — Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес.

Шел сжигаемый двумя страстями: любовью к герцогине Каэтане де Альба и всепоглощающим стремлением выразить красками свой гнев, свою ярость и свою нежность, сделать это так, как никто еще никогда до него не делал.

Гойя думал, что живет только одним искусством и любовью и знать не знает никакой

политики, в то время как его живопись все неудержимее и откровеннее становилась живописью политической. Испания спала тяжелым сном, ее надо было разбудить. И художник мог помочь этому, иногда даже лучше, чем сам Ховельянос.

Гойя осознал свою миссию не сразу. Он должен был пройти «тяжкий путь познания».

В этом, в сущности, и заключалась сердцевина книги Фейхтвангера, написанной вскоре после войны с фашизмом, в эмиграции, в дни, когда сам автор ощутил горькую, неизбывно трагическую цену пережитого.

Естественно, что кинематограф, который, несмотря на все поражения, понесенные на этом пути, не сложил оружие перед наитруднейшей задачей раскрыть на экране мир художника, помочь людям лучше понять законы и суть искусства, обратился к книге Фейхтвангера, исполненной движения, борьбы и страстп.

После просмотра картины Конрада Вольфа я перечитал «Гойю» Фейхтвангера и, во-первых, получил почти такое же удовольствие, как тогда, когда читал ее впервые в начале пятидесятых годов, а во-вторых, убедился, что в сценарии, написанном известным болгарским драматургом Анжелом Вагенштайном, с необычайной бережностью и полнотой сохранены все лучшие сцены романа, его дух и его нравственный урок. Больше того, я убедился, насколько кинематографически написан роман: читая его, кажется, что перед тобой готовый сценарий и для того, чтобы он превратился в фильм, сценаристу надо просто взять и убрать все лишнее. Впрочем, подобные иллюзии, как известно, часто возникают при чтении настоящей литературы. Потребовалось немало умения А. Вагенштайна, чтобы громада этой книги стала явлением современного киноискусства.

Когда я смотрел картину, для меня было весьма существенно и другое обстоятельство.

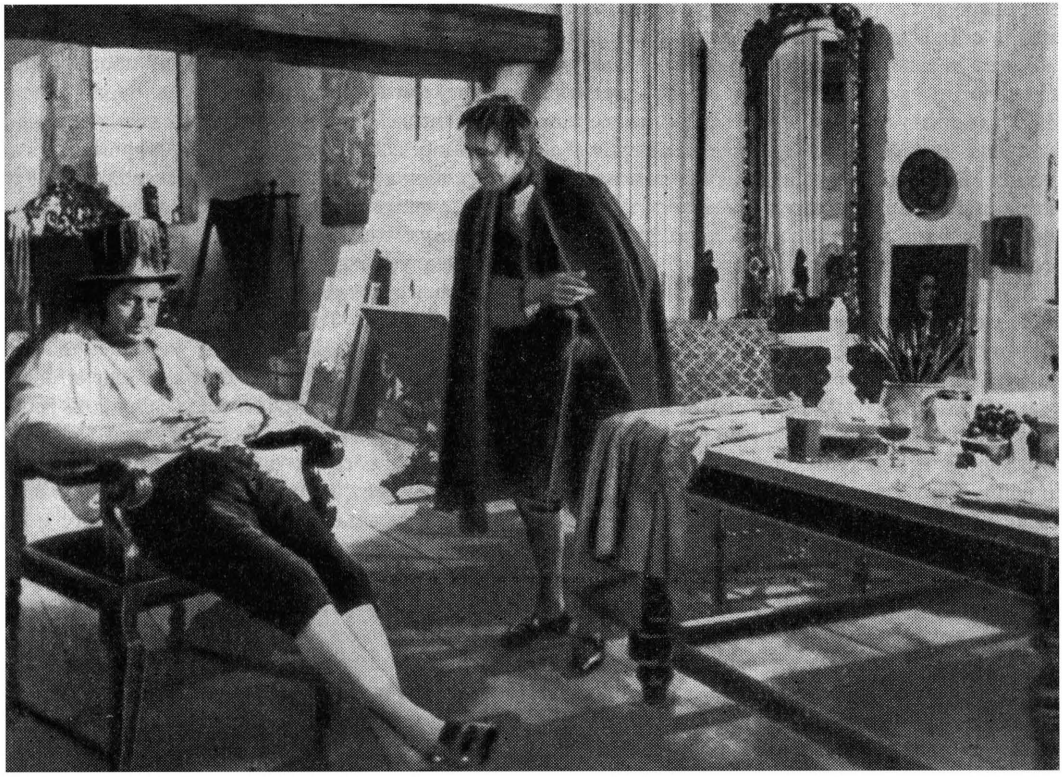
Не так давно в Испании я встретился с Гойей: до того я знал великого живописца лишь по репродукциям и по считанному количеству шедевров, разбросанных по музеям мира. Но мощные взрывы того Франсиско, что остался на испанской земле, поистине ни с чем не сравнимы. Они оглушают. С чем это можно сравнить? Может быть, так было бы, если бы ты, никогда ранее не читав ни единой пьесы Шекспира, вдруг сразу, залпом прочел все его комедии, трагедии, сонеты, и не только прочел, а точно увидел на сцене прекрасный и яростный мир в исполнении несравненных актеров — «при блеске молнии», без антрактов, монолог за монологом, сцена за сценой, в представлениях, поставленных гениальным режиссером.

Словно неистовый постановщик, Гойя вдохнул великую страсть в своих лицедеев, сам осветил мизансцены, сам стал костюмером. С равным удовольствием он выдавал обольстительным примадоннам простонародные костюмы мах, закутывая их плечи в элегантный серебристо-серый зеркальный дым. У него были заготовлены пурпурные мантии и множество золотых побрякушек для королей и ослиные, козлиные, обезьяньи и невесть еще какие шкуры для шутов и шутих, которых он впрочем чаще всего заставлял нагишом разгуливать по сцене или летать на помеле или друг на друге по затянутому тучами, а иногда усыпанному звездами ночному небу.

Своим же любимым героям и главным протагонистам он припасал простые грубые куртки и рубахи крестьян и герильос, порою строгие, но изящные одежды, в которых ходили тогда его друзья — художники, матадоры, философы, ученые и революцпонеры.

Глядя на этот невиданный мир красоты и уродства, на эту упоительную оргию воображения, пронизанную лучами анализа, на эту грандиозную панораму человечества и зримую историю одинокой мятежной души, на эту захватывающую дух мозаику судьбы Гойи, в которой утренние, ликующие краски юности словно взрываются ослепительными вспышками последующих битв, чтобы затем смениться горькими, порой безнадежными итогами и, наконец, у самого порога смерти снова озариться молодой надеждой, испытываешь высокое наслаждение.

Я опьянел. Из музея Прадо я отправился



«Гойя, или Тяжкий путь познания». Гойя — Донатас Банионис, Эстеве — Фред Дюрен

в часовню Сан-Антонио де ла Флорида, что под Мадридом, где над своей будущей могилой Гойя сразу же после фантасмагории «Капричос», глухой и как будто бы сломленный болезнью и вероломной изменой Альбы, превращает церковный купол в праздничную кориду, в бушующую фиесту. В ней и не разберешь поначалу, где тот самый святой Антоний, который воскрешает убитого, совершая свое евангелическое чудо. «Воскрешение» — это лишь деталь, мотивировка многоцветной росписи — для того чтобы играла, жила, шумела, шутила, переговаривалась в часовне, торжествовала на пире жизни буйная и вольная толпа.

А из часовни наш гид по Мадриду полуфранцуз, полуиспанец Карлос Буайе, бывший актер кочующего театра Гарсиа Лорки, пользуясь тем, что его прадед преподавал когда-то французский язык девочкам Альбы, одна из которых стала французской императрицей, устраивает так, что мы попадаем во дворец нынешней герцогини Каэтаны, тот самый, где в одной из бесчисленных комнат висит знаменитый портрет ее легендарной тезки, с широким красным поясом, с распущенной гривой волос и маленькой собачкой у ног. Вот она, донья Мария Тересия Каэтана де Сильва-и-Толедо, тринадцатая герцогиня Бенавенте-и-Альба, маркиза Вильябранка, у которой, как говорит Гойя в романе Фейхтвангера, лиц больше, чем имен...

На этом портрете лицо ее непроницаемо, как маска. Только изящный, но повелитель-

ный жест руки указывает кому-то его место рядом с болонкой. Может быть, Гойе?..

Зачем я пишу все это? Какое это имеет отношение к фильму? Для меня — прямое. Я спрашиваю себя — помог ли мне фильм Конрада Вольфа, Анжела Вагенштайна и Донатаса Баниониса узнать нечто такое, чего не знал бы ранее и что дало мне в какие-то минуты лучше почувствовать и понять Гойю, его мир, его искусство, его судьбу?

И отвечаю себе — да, помог!

Я начну с самого трудного, что удалось в картине: я увидел работающего Гойю и поверил, что в эту минуту он создает свой шедевр. Я не думал уже, хорошо или плохо играет этот эпизод Банионис, не думал, как это сделано. Я был допущен в его мастерскую, был приобщен к тайне. Кругом горели и оплывали свечи. Одну из них Гойя укрепил на полях своей шляпы, чтобы свет лучше падал на полотно. Наверное, он провел так уже не один час этой ночью, потому что весь цилиндр его был залит воском.

Гойя писал и при этом зло посапывал, нанося удары кистью по полотну. Он злился на себя, что не может сразу схватить то, что хочет, на эту чертову донью Лусию Бермудес, с портретом которой он так долго возится, и на то, что потерял так много времени сегодня на придворном балу.

Проверяя то, что он только что сделал, Гойя зажал кисть зубами, и у него стал такой же гордый и упрямый подбородок, каким мы его увидим через несколько лет на первом листе «Капричос».

Вероятно, портрет ему все-таки начинал нравиться, и он прямо-таки захрюкал от удовольствия, а потом снова разозлился и продолжал самозабвенно сражаться с холстом.

Шла ночь. Толстые свечи превращались в бесформенные огарки. Кончив работу, Гойя — Банионис плюхнулся в большое кресло и захрапел. Вскоре пришел тощий, голубоглазый и с утра еще трезвый Агустин Эстеве — его вечный помощник, его нелицеприятная совесть и, может быть, единственный до конца понимающий маэстро друг. (Агустина отлично играет Фред Дюрен, актер, чем-то похожий на нашего Олега Ефремова. Жаль только, что его озвучили так плохо, взвинченно и ненатурально...) Гойя, проснувшись, шепнул что-то о количестве реалов, заработанных им за одну ночь, потом сказал какую-то сальность Агустину, сам начал громко, по-дурацки хохотать, а когда Эстеве, заговорив о значении только что законченной вещи, взглянул на своего друга, Гойя уже снова храпел, уронив голову на грудь. Из почти догоревшего огарка на шляпу капал расплавленный воск. Тихо звонил колокол в соседней церкви, приглашая к утренней мессе...

Я поверил, что так и было. И еще я понял, как это трудно — рассказать о работе гения.

...В театре я ставил спектакль о Пушкине. Он шел на сцене в течение двадцати лет. Я думаю, что эту долгую жизнь ему дала великая зрительская любовь к Пушкину и еще актер, феноменально подходивший в свое время к этой роли. Вспоминаю сейчас об этом для того, чтобы сказать, как упорно не получались у нас сцены, где Пушкин писал стихи. Был, к примеру, такой эпизод: Пушкин в кабинете сочинял «Памятник». Вначале он произносил строки черновых вариантов, потом зачеркивал их и в ходе работы постепенно приходил к строфам, которые мы помним наизусть. Актер, игравший Пушкина, так же как и я, хорошо знал, как обычно писал Пушкин: артист пробовал писать лежа, добросовестно грыз перо, разбрасывал по полу бумаги, был внутренне наполнен, постоянно готов к творчеству — «минута, и стихи свободно потекут». Дальше мы не пошли. Капитулировали. Конрад Вольф и Донатас Банионис рискнули, и запечатлеть творческий процесс в его взлетах и срывах, в его кульминациях им удалось.

В этом же ряду стоят эпизоды, связанные с актрисой Марией Росарио и судилищем священного трибунала в церкви Сан-Доминго. Они рассказывают, как художник начинает писать по-иному, как рождается новое в его душе, что нужно, чтобы это новое родилось...

В полумгле дешевой таверны Гойя впервые слушает, как поет Росарио. Худое, почти изможденное лицо певицы некрасиво и в то же

время прекрасно. Его освещают черные костры глаз и талант. Испанцы называют такую манеру пения — «канте хондо» — «глубинное пение» — то, что подобно артезианским водам подымается с самого дна души. Мария Росарио начинает петь так же естественно, как разговаривает с друзьями, потом и вправду переходит на речитатив, а затем, неожиданно загораясь и помогая себе руками, заполняет звенящим голосом зал, словно хочет вырвать его из темноты, разбудить, взорвать. Она поет о мертвом всаднике, скачущем под луной, она поет об Испании...

Второй раз Гойя услышит Марию Росарио уже на заседании священного трибунала, когда в желтом шутовском колпаке, желтом переднике и черном санбенито — одежде осужденных, она будет петь по приказу Великого инквизитора «песни наших матерей». Она начнет еле слышно, будто застонет, с закрытыми глазами, потом в песне родится боль, а из боли — сила, и вот уже снова ее голос заполнит собою всю площадь и люди станут молиться, слушая ее. И Гойя в церкви, не отрываясь, будет глядеть на певицу, и сердце его будет разрываться от отчаяния, гнева и скорби.

Ветры народа несут меня,
Ветры народа влекут меня с собой...

Потом он грохнется животом вниз, не раздеваясь, на постель, а в ушах его все еще будет звучать как стон, как мольба и как гимн голос осужденной, и он забудет о еде, а когда Хо-

«Гойя, или Тяжкий путь познания». Шествие флагеллантов

сефа и Агустин через два дня заставят его открыть дверь, они увидят в мастерской полотно, на котором мрачно сияет темно-серый зал церкви Сан-Доминго, где на помосте сидят осужденные в желтых колпаках и рядом с черными гробами, поставленными для устрашения, поет Мария Росарио. И еще он напишет многое другое за эти две ночи, в которые не мог не писать...

Образ певицы Марии Росарио Гомес, пожалуй, единственное отступление сценариста от книги Фейхтвангера и той исторической портретности, которой обладают почти все остальные персонажи романа и фильма.

Современницей Гойи (ее портрет он писал дважды) была знаменитая испанская актриса Мария Росарио-и-Фернандес, по прозвищу Ла Тирана,— натура щедро одаренная, своевольная, неожиданная, шальная, приводившая в состояние экстаза зал, а затем внезапно потерявшая голос и закончившая жизнь безвестной кассиршей Мадридского театра.

Мария в фильме Конрада Вольфа стала иной, обрела более значительную и более высокую судьбу. Я написал об этом образе столь подробно, во-первых, потому, что мне очень понравилась актриса Кармелла, а во-вторых, по той причине, что в ней так же, как и в Гойе Баниониса, живет душа этой ленты, повествующей не только о судьбе гениального испанца, но и о том, что каждый, кому дан редкий дар «канте хондо», обязан пройти свой «тяжкий путь познания» и вступить в борьбу с силами зла...

...Наибольшего блеска кинематографический комментарий Конрада Вольфа к созданиям Гойи достигает, с моей точки зрения, в монтажном узле эпизодов, рассказывающих историю написания придворным живописцем знаменитого полотна «Портрет королевской семьи».

Снова и снова бродя по залам мадридского Прадо, я возвращался к этой поразительной картине. Какой баснословной дерзостью надо было обладать, чтобы в глаза Бурбонам сказать о них т а к у ю правду! Как можно было рискнуть, сдавая работу, сдернуть занавес с этого «семейного портрета», на котором Мария Луиза при всей помпезности парадной мизансцены так разительно напоминала злобных ведьм «Капричос»! А толстый Карлос почти буквально повторялся в фигуре стоящего за ним брата (что само по себе кощунственно зачеркивало «священный принцип» единственности особы монарха). А количество сверкающих орденов и всяческих регалий приводило к тому, что они совершенно затмевали лица членов августейшей семьи, делая это мерцающее золотом полотно подозрительно безликим и в то же время «облитым горечью и злостью»...

Лион Фейхтвангер и Конрад Вольф создали достаточно убедительную версию рождения картины. Нужно сразу сказать, что кроме Баниониса им немало помогли в этом интереснейшие актеры Рольф Хоппе и Татьяна Лолова, обнаружившие в своих артистических портретах Карлоса IV и Марии Луизы не только талант, но и внимательное прочтение романа Фейхтвангера и счастливое понимание того, как их венценосные персонажи воплощались Гойей.

Королева Татьяны Лоловой по-своему значительна. Она выработала в себе не только «величавую королевскую осанку», но и умение, когда надо, сдерживать себя и, обольстительно улыбаясь, выслушивать дерзости герцогини Альбы и милостиво одобрить полный жестокой откровенности «Семейный портрет». Пусть она уродлива на нем — Мария Луиза это отлично видит, но все же она на этом портрете в центре композиции, она — королева. А это главное! Она не забывает, что чужестранке не так уж просто царствовать за Пиренеями. Гротескные черты испанской королевы возникают в исполнении смелой актрисы без малейшего педалирования и форсировки, в естественной логике загадочного, страшноватого и все же незаурядного характера.

В чуть выпуклых глазах цвета небесной глазури отражается то животная чувственность, то недюжинный ум, то мелкое бабье злорадство, то холодная решимость, а иной раз и злая, волчья тоска, от которой королеве хочется плакать и выть; например, когда она,

презирая и кляня, видит свое уродство на жестоком полотне этого наглеца Гойи.

«Реализмом, заостренным до символа», называл такого рода исполнение Немирович-Данченко, относя его к числу весьма высоких оценок на шкале актерского мастерства.

В этой же манере с завидной непринужденностью лепит своего короля и Рольф Хоппе.

Этот симпатичный здоровяк мог быть, наверное, неплохим часовщиком, во всяком случае, он, без сомнения, понимает толк в этих хитрых механизмах, тикающих во всех карманах его королевских камзолов и жилетов. Он мог бы быть и отличным цирковым борцом — смотрите, как он лихо и бесстрашно борется с Гойей на лужайке Аранхуэса. Одно только плохо — он совсем не король, и чем больше энергии и увлечения он вкладывает в коллекционирование часов, атлетические упражнения или детские игры в кораблики на королевских прудах, тем очевидней становится ничтожность его грузной фигуры, лишь по недоразумению попавшей на просценium истории.

Вот он прогуливается по дворцовому парку с Гойей, стараясь увлечь художника той пошлой, мещанской идиллией, какой представляется ему будущий «Портрет королевской семьи».

Противостоять королевской воле не так-то просто: ведь заставил же Карлос во время этой прогулки уже немолодого Гойю лезть в воду и, ползая на брюхе, доставать его величеству детский кораблик.

«Гойя, или Тяжкий путь познания». Гойя — Донатас Банионис

С этой минуты Конрад Вольф в полном соответствии с Фейхтвангером начинает в фильме захватывающее состязание Гойи и короля. Пока ведет Карлос: счет 1 : 0 в его пользу.

Затем возникает сцена спортивного состязания короля и художника на лужайке. Гойя, забыв об этикете, к ужасу придворных, оказывает королю сопротивление. Карлос потерял парик. Бритой головой он наносит противнику неожиданный удар. Гойя, в свою очередь, ловким приемом бросает короля на землю. Зрительный зал готов аплодировать: он понимает, что речь идет не о придворной забаве, а о человеческом достоинстве. И все-таки король в этой драке одерживает победу. Счет 2 : 0 в пользу короля.

Сцену поединка на лужайке Вольф монтирует непосредственно с эпизодом начала работы Гойи над королевским портретом.

Наступает блистательнейший реванш Гойи! Перед ним разодетое, увешанное орденами и драгоценностями стадо Бурбонов. Гойя выстроил их в ряд, как истуканов. Почтительно, но властно художник просит своих августейших натурщиков переменить места. Топот стада по паркету. Гойя «открывает счет». Нет, он ошибся и почтительно просит их величества и их высочества вернуться на место. Послушное стадо топочет обратно. Гойя выровнял «очки», но настоящая игра еще впереди. Настоящая игра — это портрет, ставший оглушительной оплеухой, которую арагонский крестьянин из селения Фуэндетодоса влепил на века не только испанскому абсолютизму, но и любой неправедной, самодержавной власти.

Конрад Вольф изящно и многозначительно венчает этот политический триумф Гойи сценой с «обезглавленными» манекенами, на которых, как модели для эскизов, висят придворные одежды королевской семьи.

Многое угадано и в тех сценах фильма, что как бы предваряют взрыв, к которому привел Гойю «тяжкий путь познания»: к «Капричос», осветившим на рубеже столетий причудливым и беспощадным светом химерическую реальность его Испании.

Веришь, что они должны были явиться к нему вот в такой именно час, где-то на грани прозрения и безумия, в час предательства Каэтаны и внезапной, как лавина, глухоты, в час, когда в ярости он бросал в черные зеркала канделябры и кресла, и зеркала беззвучно осыпались в обступившей его тишине черными осколками, когда он лежал на полу и видел то свою обнаженную маху, то своих демонов, протягивающих к нему копыта и ослиные головы и обдающих лицо смрадным дыханием.

Как легко пластические маски чудищ могли обернуться здесь всего лишь дешевой иллюстрацией, муляжем, которому не подобало представлять собой видения Гойи. Этого не случилось благодаря мастерству художников фильма, режиссуре и, конечно, в первую очередь вдохновенной игре Донатаса Баниониса.

Те, кто видел этого выдающегося актера только в кино, должны были бы отметить в исполнении роли Гойи новое для него качество темперамента. Я не помню в кинематографе у всегда сдержанного на экране Баниониса такой вздыбленности чувств, такой импульсивности душевных движений, таких яростных вспышек страсти.

Те же, кто видел его в театре Мильтиниса в Паневежисе, знали, на каком жарком огне обжигает обычно этот мастер строгую и скупую форму своих ролей. Этот огонь полыхает и в Гойе. Фильм с первых же кадров сталкивает нас с трагическими противоречиями судьбы героя: Гойя — Банионис на ярмарке, как простой деревенский парень, лезет за петухом на майское дерево, как лазил, наверное, в ту пору, когда создавал свои ликующие, молодые гобелены. А в следующую минуту подъезжает богатая карета и в нее уже входит придворный живописец Карлоса IV.

Пройдет весь фильм, и только тогда, преодолев изрядный кусок тяжкого пути познания, уготованного ему жизнью, Гойя снова превратится в обросшего щетиной арагонского крестьянина и, снова попав на ярмарку, станет остервенело и хитро, как подобает истинному арагонцу, торговаться с погонщиком мулов Хилем, с которым проедет

«Гойя, или Тяжкий путь познания». Мать Гойи — Верико Анджапаридзе, Гойя — Донатас Банионис

потом от Санлукара до Сарагосы, как Дон-Кихот с Санчо, и снова увидит свою Испанию и будет кричать «арре, арре!», погоняя мулов, и уже будет непонятно, кто же он, в конце концов, Санчо или Дон-Кихот, или оба они вместе взятые? А вернее всего, здесь вообще не нужны никакие сравнения, ибо он — Гойя, и этого довольно. Он был другом либералов, он был «другом» короля. Но над всеми, порой удивительными, порой злосчастными несоответствиями его политических и человеческих отношений с миром возвышался Гойя-художник, и все мучения и радости его жизни, все те страшные минуты, которые показал нам Банионис, неизменно и волшебно переплавлялись в бессмертную жизнь его искусства. За эти минуты многое прощаешь фильму. Вероятно, и его авторы должны были пройти свой «тяжкий путь познания» мира Гойи. Во всяком случае, в начале картины они подчас выпадают из образной системы этого сложного мира и попадают в довольно банальную эстетику «костюмного постановочного фильма».

Картину начинает шествие флагеллантов — религиозных фанатиков, избивающих себя плетьми.

Все как будто представлено на экране — и безумцы в белых колпаках и масках, и черные монахи, и даже кровавые рубцы по спинам. А Гойи нет, и ощущения реальности происходящего — тоже.

Достаточно посмотреть на «Процессию флагеллантов» Гойи, чтобы понять, почему на полотне происходит все иначе, чем в фильме: иной ритм, иная атмосфера, свет... флагелланты идут в каком-то судорожном, будто танцевальном ритме. Это какой-то призрачный танец смерти. Черные герольды окружают безумцев, как зловещие тени. Изображения святых тяжело, как идолы, высятся над толпой. Небо почти совсем закрыто тяжелой громадой стены. Беспокойно, лихорадочно горят красные свечи и желтые фонари. Так возникает реальность дикого, нелепого, безумного обряда. Когда же при трезвом солнечном свете перед нами движется чинная, срепетированная и довольно равнодушная процессия, мы, несмотря на соблюдение всего исторического реквизита, в реальность происходящего не верим. Можно возразить: на офорте Гойи — его искусство, а на экране — как это бывает в жизни. Не думаю, чтобы это могло снять нашу неудовлетворенность: во-первых, в толпе, сопровождающей флагеллантов, находится Гойя, и резонно было бы увидеть то, что происходит, его глазами.

Та же стилистика «костюмного фильма» определяет собой и сцену придворного бала. Это

еще один бал во дворце, не более... Картины Гойи давали весьма красноречивые советы, каким бы мог быть этот бал дворцовых истуканов и кукол, этот пышный и жалкий придворный паноптикум, танцующий «музей восковых фигур», среди которых, как посланцы совсем иного мира, присутствовали и живые, реальные люди со своими страстями, сомнениями, болью, радостями и восторгами.

Как правило, когда режиссер и операторы фильма приходят к тем или иным кинематографическим решениям, отталкиваясь от духа полотен Гойи, — они одерживают победу. Когда же постижение его живописи авторы заменяют щедрой демонстрацией в кадре копий его картин, они неизбежно впадают в некую иллюстративность. Совсем не обязательно, чтобы каждый раз, когда мы заглядываем в мастерскую Гойи, мы видели там почти готовый вернисаж широко известных вещей художника. Это сразу же заставляет думать о какой-то заданности, инсценированности события и подрывает нашу веру в правду этой минуты. Кроме того, нередко копия не выдерживает никакого сравнения с оригиналом, за который выдает ее фильм, а это уже наносит некоторый урон престижу Гойи. Впрочем, престижу Гойи уже никто повредить не может, а художественную ценность фильма такие копии бесспорно снижают. Чем дальше движется фильм — тем уверенней в стилистике Гойи чувствуют себя его авторы. Конечно, жаль, что в увертюре к одной из сильных предфинальных сцен (я имею в виду тот динамичный монтаж «счастливых» кадров, который предшествует драматическому разрыву Гойи с Каэтаной в ее Санлукарском замке) режиссер и оператор предпочли тонким лирическим подсказам, которые давал, скажем, интереснейший «Санлукарский альбом» художника, кавалькаду броских кадров, напоминающих аляповато яркие и пустые туристические буклеты, рекламирующие «лето в Испании». Очень синее море и очень белая лодка, очень эффектная коррида, очень разноцветный цыганский рынок — все это очень далеко от Гойи. Но тут это все-таки частность, кинематографическая мелочь, не меняющая напряженного образного строя, который фильм обретает, преодолев издержки «костюмной эстетики», связывавшей полет авторской фантазии в начале повествования.

Мой спор с авторами возобновляется лишь в финальной части картины, в сущности, тогда, когда, как мне кажется, фильм уже окончен, хотя на экране пройдет еще не меньше, чем полторы части пленки.

Фильм Конрада Вольфа и Анжела Вагенштайна, по существу, кончается для меня в тот момент, когда кончается роман Фейхтвангера, представляющий собой, как известно, лишь первую часть задуманного автором двухчастного жизнеописания Гойи.

Пройден «тяжкий путь познания» — от художника придворного к художнику антипридворному, от иллюзий аполитичности до «Капричос». Впереди огромная дорога. Через ликующие и трагические дни Мадридского восстания 1808 года, через беспримерные испытания и героизм народной войны с Наполеоном, через хмельные дни легендарного «похода свободы» мятежного Рафаэля Риего, через горечь поражения к эмиграции и старости на чужбине (ему уже было больше восьмидесяти лет, и каких лет!), и все-таки несмотря ни на что вера в Испанию, в ее здоровые силы, которая никогда не умирала в нестареющем сердце Гойи. Впереди на этой дороге, что лежит уже за пределами первой части романа, и ослепительный взлет «Расстрела повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», и «Бедствия войны», и «Деспаратес» — великие обвинительные «акты» века,— и до конца еще не разгаданные фрески «Дома Глухого» — монументальные «капричос» в цвете, сгустки отчаяния и надежды великого живописца, написанные им для самого себя на стене своего дома под Мадридом.

И это все вместить в полторы части? Эпос героической жизни и могучих созданий, каждое из которых, быть может, заслуживает своего особого фильма? Конечно, это было невозможно сделать.

Видимо, чувствуя, что «тяжкий путь познания» Гойи — сына двух испанских революций — был бы не полон без этих суще-

«Гойя, или Тяжкий путь познания». Великий инквизитор — Мечислав Войт, Гойя — Донатас Банионис

ственных глав его жизни, авторы попытались прибавить нечто вроде «послесловия» к книге Фейхтвангера. Но это не могло получиться. Возникла обидная скороговорка, перелистывание шедевров, мелькание великих картин и знаменитых офортов, которые уже не воспринимаешь, так как не понимаешь ни логики их возникновения, ни их места в картине, да и просто не успеваешь как следует их рассмотреть. Картина, по существу, заканчивается победой «Капричос», и лишние финальные части, как все лишнее, лишь затрудняют естественное дыхание фильма.

Нас, как говорится, «перекормили», но возник сей «перебор» от самых добрых намерений, от желания наивозможной полноты в раскрытии бездонного мира Гойи, прикоснувшись к которому действительно невозможно остановиться.

Сложный мир фильма К. Вольфа и А. Вагенштайна создавало множество людей. Я уже говорил об основных актерах картины. Постановщику удалось собрать, как уже не раз писалось, интернациональный ансамбль превосходных актеров, с высоким профессионализмом воплотивших на экране то, что им позволяло сделать их место в сценарии. Пожалуй, только Оливера Катарина, исполняющая роль Каэтаны Альбы, решила свою ответственную задачу поверхностно, внешне. Гораздо ниже тех возможностей, которые подсказывал подробно и выразительно выписанный причудливый характер своенравной испанки, мечтающей походить на простонародную маху и, однако, обреченной навсегда остаться только лишь герцогиней...

Зато ряд актеров, конечно, при умелой работе с ними постановщика Конрада Вольфа, еще раз доказал, что талант и индивидуальность способны сделать порой несравненно больше того, что предлагает материал роли.

Приятно было увидеть на экране в отличной форме нашего старого друга Эрнста Буша. Его Ховельянос целеустремлен и фанатичен. Бушу удалось передать в характере своего героя и широту революционера, и узость эстетических взглядов догматика.

Талантливая Людмила Чурсина в небольшой роли Пепы Тудо принесла художественную «прибыль», как мне показалось, не только сценарию, но и роману. То, что она сделала, по-моему, интересней написанного самим Фейхтвангером. Там была красивая, рыхловатая и хитроватая вдовушка; здесь, в фильме, перед нами предстала гордая и сердитая испанка, и мы узнали в ней черты знаменитого портрета Исабелы Кобос де Порсель — прекрасной

рыжеволосой сеньоры в черной мантилье, как бы воплощающей собой идеал независимой и гордой красоты женщин страны Гойи.

И этот идеал Гойя продал, уступив во имя политической комбинации — пусть благородной — Пепу первому министру короля. Л. Чурсина отлично играет эти секунды, когда она понимает, что стала лишь вещью, которую ее хозяева, договорившись, передают друг другу. Хлещет вино Агустин Эстеве, хочет залить свой стыд за друга. Надо было, конечно, вернуть Испании Ховельяноса, но не такой ценой...

Я, к сожалению, не знаю, кому из актеров мы обязаны превосходным исполнением маленькой роли посланника святой инквизиции, который время от времени появляется в доме Гойи. Это какой-то призрак с хорошими манерами. Впрочем, этот фантом вполне реален: он ни разу не забывает смочить руки в святой воде, прежде чем исчезнуть за дверью, он пунктуален и по-своему импозантен. Но вместе с бесшумным появлением этой бестии с невыносимо холодным взглядом в дом неизменно входит несчастье, входит ее величество инквизиция.

Совершенно особое значение в фильме о Гойе приобретало искусство операторов (Константин Рыжов и Вернер Бергман) и художников (Альфред Хиршмайер и Валерий Юркевич). Я уже писал об их достижениях и частичных срывах. Если, скажем, в процессии флагеллантов или сценах придворного бала они вместе с режиссером, как мне кажется, отступили от духа Гойи, то все решающие удачи картины, о которых я подробно говорил выше, достигнуты в сотворчестве с ними.

В операторской работе есть подлинные живописные шедевры, не копирующие, не подражающие художнику, а передающие самое существо его живописи. К ним принадлежат два великолепных портрета Марии Росарио (один — в таверне — на фоне белой стены, и второй — в желтом колпаке, на сером фоне стены Сан-Доминго). Превосходна вся эта сцена судилища с ее драматическими созвучиями темно-серых тонов, с ее беспокойными ритмами желтых колпаков и черных санбенито, с ее наглыми вспышками багровых отсветов, заменяющих нимб вокруг головы Великого инквизитора...

Совсем по-иному решен эпизод прогулки Каэтаны Альбы с дуэньей, негритяночкой, пажем и Гойей на фоне синеющих в дымке гор. Мы не только узнаем здесь Альбу, как бы сошедшую с известного портрета с красным бантом и собачкой, но, что значительно важнее, погружаемся в гармоничную оркестровку молодых работ Гойи, таких, как, скажем, его гобеленный «Зонтик», и с удивлением думаем о том, почему мы никогда не видели этой «Прогулки» в монографиях, посвященных художнику. Но мы не могли ее видеть, ибо ее создали операторы фильма, так же как они создали отличный «Автопортрет» работающего Гойи со свечой на цилиндре, о котором шла речь вначале, как нарисовали они камерой, совсем в стиле Гойи, портрет в черной мантилье дуэньи Эуфемии и многое, многое другое...

В Испании я был вместе с композитором Кара Караевым. Мы вместе смотрели полотна Гойи, вместе слушали народные песни в тавернах, простаивали торжественные мессы в соборах Толедо и Севильи, вслушивались в топот копыт на дорогах Ламанчи, в говор толпы, в молчание сиесты, вместе слушали Испанию. Мне было необычайно интересно следить за тем, как все это преломилось в музыке, написанной им вместе с сыном Фараджем Караевым, к фильму «Гойя».

В этой музыке было все неожиданно, хотя я и угадывал истоки возникавших музыкальных тем, и все было точно «про это», про Гойю и про судьбу искусства в сегодняшнем мире.

Музыка фильма начиналась с какой-то странной трагической чечетки. В этом нервном перестуке дерева была какая-то завораживающая инфернальность, демоническая энергия, и вместе с тем я вспоминал горячий перестук ладоней и ног испанского народного танца. Так возникла музыкальная тема «Капричос», соединение тревожных ударов сердца художника, его фантазий и фольклорных, уличных, простонародных ритмов.

Затем композиторы самым неожиданным образом соединили орган с гитарой, и сдержанная драматическая гитарная мелодия под чуткими пальцами гитариста Юрия Смирнова стала темой Гойи, органически сплетенной и конфликтующей с католическими хоралами.

Наконец, в минуты кризисов, когда черно-красная волна глухоты и отчаяния наступала на Гойю, мы слышали, как в музыке нагнеталась пронзительная, режущая лавина, она переходила в железный лязг и скрежет, и в этом скрежете что-то булькало, слышались какие-то голоса, они мучили и преследовали Гойю, пока наконец все это не покрывала тишина. В этом адском пекле рождались «Капричос». И вот уже снова раздавались их победные и жесткие удары, а потом трагическая гитара вела дальше Гойю по «тяжкому пути познания»...

Фильм кончается многозначительной репликой Великого инквизитора. «Я предаю Гойю вечному забвению, — зловеще говорит всемогущий монах. — Да будет он проклят и стерт в памяти на веки веков»... Нет, суд церкви, проклятие церкви не возымели силы над судом истории, судом времени — Гойя на веки веков остался в потрясенной его искусством памяти человечества. Может быть, сегодня он даже более жив, чем в девятнадцатом столетии.

О бессмертии народного искусства и повествует фильм Конрада Вольфа, созданный совместными усилиями кинематографистов ряда социалистических стран и прежде всего союза ДЕФА и «Ленфильма», картина, представляющая несомненный интерес как благородством замысла, так и своими художественными достижениями, сделанными на территории трудного и экспериментального вида киноповествования, каким всегда является рассказ с экрана о жизни гения, да еще такого, как Франсиско Гойя...

Отовсюду

Болгария

В связи с недавним выходом на экраны фильма «Князь» (режиссер Петр Василев), героем которого является известный государственный деятель прошлого, борец против турецкого ига Святослав Тертер, журнал «Филмови новини» публикует статью кинокритика Ивайло Знепольского о развитии исторического жанра в болгарском кино. Автор говорит о фильмах последнего десятилетия, начиная с картины «Калоян» (1963).

Исторический фильм, говорится в статье, должен нести в себе отчетливо осознанную нацеленность на сегодняшний день. Историческая картина — аргумент в идеологическом споре о национальном и культурном наследстве, а во главу угла при оценке исторических картин должно быть прежде всего положено «историко-материалистическое толкование изображаемых процессов». В сознательном воплощении этого принципа, несмотря на имеющиеся удачи, болгарскому кино еще многое предстоит сделать — таков вывод, который делает журнал.

Бразилия

Бразильский прогрессивный режиссер Глаубер Роша, много месяцев находящийся в Европе, заявил в интервью, данном им в Лондоне газете «Гардиан», что он не в состоянии точно сказать, «покинул ли он Бразилию или был оттуда изгнан». Но вполне определенно одно: что режиссер и впредь будет

«Отрубленные головы» режиссера Глаубера Роша. Фильм запрещен бразильской цензурой

«использовать съемочную камеру как оружие», неизменно будет стоять на прогрессивных позициях.

Великобритания

Режиссер Кен Рассел отказался от своего намерения экранизировать биографию известной французской эстрадной певицы Эдит Пиаф. Он поставит фильм о жизни другой француженки — великой драматической актрисы Сары Бернар. В главной роли выступит Барбара Стрейзанд. Съемки будут вестись в Англии и во Франции.

«Да здравствует смерть!» режиссера Фернандо Аррабаля

Ирак

Иракское правительство предполагает начать строительство вблизи Багдада современной киностудии — комплекса съемочных павильонов и производственных предприятий. Строительство комплекса продлится три года, стоимость определена в полтора миллиона фунтов стерлингов. Студия будет сдавать павильоны в аренду другим арабским странам. Планируется, что новый комплекс под Багдадом сможет выпускать в год в среднем шесть художественных полнометражных фильмов и свыше тридцати короткометражных. Одновременно создаются учебные курсы, чтобы обеспечить киностудию необходимыми специалистами.

Испания

Франкистские власти отказали в обещанной субсидии известной каталонской актрисе Нурии Эсперт на постановку пьесы «Иерма» Федерико Гарсиа Лорки. По общему мнению, этот акт следует рассматривать как репрессивную меру в отношении Эсперт, как ответ на то, что она снялась в одной из главных ролей в антифранкистском фильме о гражданской войне в Испании «Да здравствует смерть!», который поставил драматург и режиссер Фернандо Аррабаль во Франции. Фильм демонстрировался в Канне и Локарно и имел большой успех.

Италия

Острая борьба внутри итальянского кино, по существу связанная с реализацией широкой программы обновления и демократизации итальянской культуры и отражающая общеполитическую борьбу левых сил против реакции, перенесена в парламент.

Сенаторы и депутаты-коммунисты с парламентской трибуны вновь привлекли внимание общественности к тяжелому кризисному положению итальянской кинопромышленности, к попыткам правительственного большинства «подправить» за счет государственного бюджета дела отдельных частных кинофирм и сузить сферу деятельности существующих государственных киноорганизаций. Парламентские группы ИКП в сенате и в палате депутатов, поддержанные левыми социалистами, голосовали против протащенного левоцентристским большинством законопроекта о новом уставе биеннале, мало что меняющем по сравнению со старым, выработанным еще во времена фашизма.

Значительную победу удалось одержать коммунистам в парламенте при обсуждении и голосовании другого законопроекта — об укреплении и расширении деятельности государственных киноорганизаций. Это результат упорной борьбы левых сил — в печати, в парламенте, достигнутый в итоге демонстраций, митингов и забастовок актеров, технических специалистов, всех работников кинематографии.

●

Как очередной шаг в укреплении сотрудничества между советскими и итальянскими кинематографистами газета «Унита» называет готовящийся фильм «Итальянец в России» с участием популярного комедийного актера Альберто Сорди. По предварительному соглашению, фильм этот явится совместной постановкой «Мосфильма» и фирмы Дино Де Лаурентиса. Ставить фильм по сценарию Чезаре Дзаваттини и Родольфо Сонего будет Георгий Данелия. Это будет история одного итальянца — шофера-испытателя, приехавшего вместе с другими рабочими и техниками в Советский Союз для работы на автомобильном заводе в городе Тольятти. Специалист компании ФИАТ (его-то и должен играть Сорди) получает задание испытать новую автомашину в трудных природных условиях и отправляется в автопробег по пустынным степям Казахстана, потом попадает на Урал и на Украину.

●

Режиссер Дамиано Дамиани — постановщик фильма «Признание полицейского комиссара прокурору республики», удостоенного на VII Московском международном кинофестивале золотого приза, — готовит новый остросоциальный, обличительный фильм, который будет называться «Следствие закончено, забудьте о нем».

«Богатый человек и в тюрьме живет лучше, чем бедняк, — говорит режиссер в своем интервью, посвященном новой работе. — Герой фильма — богач, попавший за решетку. Даже в тюрьме он пользуется при-

вилегиями, обеспеченными его классовой принадлежностью и толстым бумажником. После ряда неприятных минут, которые ему все же придется пережить в тюрьме, он будет признан невиновным. Но имя его привлечет внимание, а получив «известность», он ее использует для дальнейшего обогащения — напишет воспоминания о своем пребывании в тюрьме... Насколько он будет неискренен в своей книге, нетрудно догадаться».

В основу сюжета положена книга Лероса Питтони «Множество решеток». Съемки ведутся в залах и коридорах исторического здания римского суда — так называемой претуры. В главной роли — актер Франко Неро, игравший помощника прокурора в предыдущем фильме Дамиани. В числе других актеров — Риккардо Куччола (исполнитель роли Сакко в фильме Монтальдо «Сакко и Ванцетти»), Джон Стейнер, Джордж Уилсон, Тури Ферро и другие. В массовых сценах — бывшие заключенные. «Мы стремились — говорит режиссер, — как можно правдивее передать атмосферу, царящую в итальянских тюрьмах».

●

Фильм о политическом деятеле и писателе Никколо Макиавелли ставит режиссер Этторе Скола. Экран воссоздаст 90-е годы XV века, когда великий флорентиец занимал должность секретаря Совета десяти и исполнял дипломатические поручения. Тогда же писатель приступил к работе над своим главным политическим сочинением «Государь».

Режиссер предполагает создать образ интеллигента, который не только описывает события своей эпохи, но старается активно воздействовать на окружающую действительность. «Эта тема, — говорит Скола, — сегодня актуальна точно так же, как и в XV веке».

●

В Риме состоялось присуждение традиционных кинопремий «Серебряные ленты» за 1971 год. Эти премии ежегодно присуждаются решением референдума, проведенного среди членов профсоюза киножурналистов, и весьма высоко котируются. И хотя в нынешнем году из-за раскола профсоюза киножурналистов в этой процедуре участвовало меньше критиков, чем раньше, все же решения о присуждении премий не вызвали особых возражений у кинематографической общественности.

Премии «Серебряная лента» за лучшую режиссуру удостоен Элио Петри — постановщик фильма «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений». За лучшее исполнение главных ролей премии получили актриса Оттавия Пикколо («Метелло») и актер Джан Мария Волонте («Следствие по делу...»). За лучший оригинальный сюжет награждены писатель Уго Пирро и Элио Петри («Следствие по делу...»); за лучший сценарий — группа авторов фильма «Приходите к нам на кофе». За лучшую музыку — Стельвио Чиприани («Венецианский аноним»). За лучшую операторскую работу — Марчелло Гатти (черно-белый фильм «Сьерра Маэстра» и цветной «Венецианский аноним»).

●

На XVII смотре фильмов в Таормине (Сицилия) Ассоциация иностранной печати в Италии присуждала премии «Золотой глобус». Вокруг присуждения премии «за первое кинопроизведение» разгорелась полемика: первоначально премия должна была достаться, как все полагали, остросоциальному фильму, обличающему мафию («Камень во рту»), поставленному Джузеппе Феррарой — кинокритиком, дебютировавшим в качестве режиссера. Однако по политическим мотивам этот фильм был исключен из конкурса и премию вручили Нино Манфреди — известному актеру, тоже впервые выступившему как режиссер с фильмом «Ниспосланная благодать».

Другие «Золотые глобусы» получили режиссер Лукино Висконти («Смерть в Венеции»), актер Уго Тоньяцци («Калифша»), актриса Моника Витти («Суперсвидетель») и другие. В присуждении премий участвовали 87 иностранных журналистов, аккредитованных в Риме.

КНР

В итальянской печати появляются сообщения, свидетельствующие о стремлении Китая восстановить связи с мировой кинематографией. Об этом свидетельствует участие китайских фильмов в некоторых международных кинофестивалях, а также возобновление контактов между китайскими и иностранными представителями по вопросам кинопроизводства и проката. Так, во время последнего Венецианского фестиваля в отеле на Лидо состоялась привлекшая внимание газет неофициальная встреча между работниками китайского посольства в Италии и американскими кинематографистами, на которой в качестве «посредника» выступал итало-французский режиссер Леонид Могю. Первым европейским фильмом, который после многолетнего перерыва будет демонстрироваться в Китае, явится югославская картина «Битва на Неретве» режиссера Велько Булайича.

На Международном кинофестивале в Венеции демонстрировался фильм КНР «Красный женский батальон» — экранизация одного из так называемых «образцовых революционных спектаклей» — единственного разрешенного в сегодняшнем Китае театрального действа.

Ливан

За время существования в стране телевидения (то есть за двенадцать лет) число кинозрителей сократилось на 20 процентов. В 1970 году число кинозрителей составило около 25 миллионов — значит в среднем каждый житель Ливана ходил в кино десять раз в году. В стране имеется 148 кинотеатров, в которых в 1970 году демонстрировалось 375 фильмов. Более половины их составляли фильмы американского производства.

Мексика

Мексиканское кино в последнее время выдвинуло много новых актеров, завоевавших популярность у зрителей. В числе новых «кинозвезд» — карлик Сантанон. Сыграв

несколько второстепенных ролей, он теперь снимается в главной роли в фильме «Наш всевышний находится на земле», который ставит режиссер Хулио Альдама. В фильме снимаются также Лола Бельтран и Мануэль Лопес Очоа.

Польша

Режиссеры Ева и Чеслав Петельские начали съемки исторической кинодрамы «Коперник», посвященной жизни и деятельности великого ученого. Авторы хотят показать не только бессмертного мыслителя, но и такого «земного» человека, каким был Коперник в жизни. Фоном фильма явится бурная и живописная эпоха на грани между средневековьем и Возрождением. Сценаристы Я. Брошкевич и И. Скавроньский вместе с режиссерами более года собирали необходимый документальный материал в Польше и за границей. Фильм явится совместной постановкой Польши и Германской Демократической Республики при участии югославской кинематографии и советской студии «Ленфильм». Картину намечено выпустить в 1973 году, когда во всем мире состоится торжественное празднование пятисотлетия со дня рождения Коперника.

●

Уже несколько месяцев, сразу после окончания VIII Краковского фестиваля, в польской прессе появляются статьи, в которых делаются попытки обрисовать облик современного польского документального кино. Непосредственным поводом к дискуссии стали фильмы группы молодых документалистов — Кшиштофа Кесьлевского, Томаша Зыгадло, Гжегожа Круликевича, Кшиштофа Градовского и других. Некоторые из их картин были показаны на Краковском фестивале и, собранные вместе, заставили заметить определенную общность творческих принципов, на которых они основаны, а также присущие этой группе картин коренные отличия от фильмов школы «поэтического документа», принесшей польской документалистике мировую славу в начале и середине 60-х годов. Дискуссия выявила существование двух точек зрения на молодое документальное кино, дающих ему полярно противоположные оценки.

Одна из позиций исчерпывающим образом изложена в статьях Зыгмунта Калужиньского, постоянно сотрудничающего в еженедельнике «Политыка». Картинам названных выше режиссеров он противопоставляет фильм Богдана Косинского «На путях», продолжающий традиции «поэтического документа». Метод же, при помощи которого создавались фильмы Г. Круликевича, Т. Зыгадло и других, критик с присущей ему парадоксальностью определяет как «мир перед микрофоном», поскольку большинство экранного времени в картинах занимают интервью, причем режиссеры даже не стремятся убрать из кадра микрофон. Подобный прием Калужиньский связывает со все возрастающим влиянием телевидения, которое представляется ему нежелательным, ибо приводит к забвению кинематографической выразительности и — что с этим сопряжено — к забвению методов пластического описания событий. «Отдайте телевидению телевизионное, а кино — кинематографическое» — такова суть позиции Калужиньского.

Сторонником иного взгляда является Конрад Эберхардт из журнала «Экран», солидаризирующийся с молодыми документалистами. В центр своих рассуждений он ставит не сумму приемов, заранее объявляемых «чисто кинематографическими», но содержание, которое требует для своего воплощения определенных приемов, пусть и не входящих в число распространенных и господствующих в настоящее время, но точно выражающих мысль автора и уже поэтому кинематографичных. «Фабрика» Кесьлевского говорит «о запутанной системе кооперирования в промышленности, системе чрезвычайно несовершенной, вызывающей напрасную трату... человеческой энергии». И для Эберхардта важен именно этот разговор, он не сожалеет, что режиссер всего-навсего снял производственное совещание на предприятии, отнюдь не заботясь о пластической выразительности фотографии. Что же касается влияния телевизионных репортажей на появление в документалистике метода «говорящих голов», то такой метод критик находит в кино и ранее — в дрейеровских «Страстях Жанны д'Арк» и в «Музыкантах» польского режиссера К. Карабаша.

Как бы в дальнейшем ни развивалась эта дискуссия, бесспорно одно: в польской документалистике явственно ощутимы новые веяния, которые могут оказаться плодотворными.

США

По данным, опубликованным профсоюзными организациями киноработников, за первое полугодие 1971 года уровень безработицы в Голливуде возрос на 18—20 процентов по сравнению с предыдущим годом.

●

«Все большее число голливудских кинозвезд становится землевладельцами», — сообщает американская печать. Скупка земель и спекуляция земельными участками поглощают гораздо больше их энергии, чем творческая деятельность. Киноактеры скупают земли главным образом в Южной Калифорнии, здесь они строят себе дома, приобретают большие ранчо, чтобы заняться для развлечения охотой или разведением племенного скота и лошадей. К тому же покупка земельных участков — это надежное вложение капиталов и возможность снизить суммы налогообложения. Однако нередки и случаи, когда актеры сдают купленные участки в аренду или перепродают, покупают новые, втягиваясь в спекуляцию, так как цены на землю постоянно растут... В числе крупных землевладельцев — актеры Боб Хоуп и Бинг Кросби, большим ранчо владеет Джеймс Стюарт, разбогател как землевладелец Рандольф Скотт, которому новый вид деятельности принес куда больше славы и денег, чем участие во множестве второсортных ковбойских фильмов.

●

Актер Роберт Стэк подал в суд на радио- и телевизионную компанию КБС («Коламбиа бродкастинг-систем»), требуя возмещения ущерба в сумме 25 миллионов долларов за то, что в ее программе, посвященной делу о публикации секретных документов Пентагона, была неправильно и злонамеренно истолкована его позиция в этом вопросе. В этих передачах Стэк назывался в числе лиц, которые поддерживали и поддерживают политическую линию американского правительства в вопросе о войне во Вьетнаме, в то время как в действительности актер всегда и во всеуслышание заявлял о том, что он против этой агрессивной, бесчеловечной войны.

●

Компания «Парамаунт» объявила о своем намерении вновь экранизировать известный роман Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби», который уже дважды — в 1926 и 1949 годах — был перенесен на экран. В главных ролях на этот раз будут сниматься Али Мак Гроу, прославившаяся исполнением центральной роли в «Любовной истории» Хилтона, и Роберт Редфорд, исполнитель роли Бабера Ривса в фильме «Погоня». Ставить фильм приглашен видный театральный деятель Дэвид Меррик.

●

Глория Свенсон, голливудская «звезда» 20—30-х годов, а в 1950 году создавшая в фильме Билли Уайлдера «Бульвар Заходящего Солнца» впечатляющий образ забытой «кинозвезды», сейчас, когда ей 72 года, вернулась к активной работе, вновь заставив американских зрителей и критику говорить о себе. На этот раз Свенсон появилась не на экране, а на театральной сцене — она с успехом играет на Бродвее в комедии «Бабочки свободны».

●

Штат Аризона, вслед за Техасом и Нью-Мексико, решил развивать свою кинопромышленность. Пока что сделан первый шаг: создан специальный отдел при государственном управлении экономического развития и ассигнована сумма в 50 тысяч долларов для субсидирования продюсеров, которые хотели бы снимать фильмы в Аризоне. Растущее кинопроизводство в некоторых штатах свидетельствует о тенденции к децентрализации американского кино и о постепенной утрате Голливудом его монопольных позиций.

●

Актриса Бэтт Дэвис подала в суд на продюсеров фильма «Банни О'Хар», в котором она снималась, потребовав пять с половиной миллионов долларов в виде компенсации за то, что «была выставлена в смешном свете перед критикой, печатью и другими средствами информации». Актриса утверждает, что продюсеры коренным образом изменили и характер роли и текст многих сцен фильма по сравнению со сценарием. «Таким образом,— пишет Дэвис,— вместо фильма, созданного со вкусом и художественным чувством, который мог бы явиться исполненным глубокого смысла комментарием социального характера к жизни современного общества, на экраны вышел дурацкий винегрет — громоздкое произведение, лишенное всякой художественности и подвергающееся справедливой критике в печати, по радио и телевидению».

●

Фильм о знаменитой американской певице Билли Холидей приглашен ставить режиссер Джон Бирри. В годы второй мировой войны он поставил немало фильмов в Голливуде, но во времена маккартизма был вынужден эмигрировать во Францию. В последнее время он занимался театральной режиссурой в Нью-Йорке. Фильм будет называться «История Билли Холидей», в главной роли — Диана Сэндз.

●

В Нью-Йорке умер Спирос Скурас — известный голливудский продюсер, грек по национальности, который много лет подряд, начиная с 1942 года, возглавлял крупнейшую кинокомпанию в США «XX век — Фокс». Карьера Скураса началась в 1910 году, когда он прибрал к рукам сеть «никель-одеонов» в Сан-Луи. С его именем связано также распространение в США широкоэкранных и широкоформатных фильмов в 50-х годах. Серьезнейший удар его карьере нанес финансовый дефицит компании «XX век — Фокс», образовавшийся после постановки супербоевика «Клеопатра», не оправдавшего затраченных на его постановку колоссальных средств. Скурас был вынужден уступить свое место Дэррилу Зануку. Занук, впрочем, тоже не сохранил этого поста. Одно время его занимал Деннис Стенфилл, а по последним сообщениям президентом «XX век — Фокс» назначен Гордон Сталберг.

●

Кэтрин Хепберн будет играть главную роль в фильме «Путешествие с тетушкой» — экранизации романа Грэма Грина. Фильм будет сниматься в Англии, Франции, Италии и Португалии, ставит его режиссер Джордж Кьюкор. Актриса воплотит образ эксцентричной тетушки-англичанки, путешествующей по свету и занимающейся всякими темными делишками.

Тунис

Государственная кинематографическая компания объявила о том, что она выпустит в прокат 35 советских фильмов в соответствии с заключенным соглашением.

●

Намечена постановка музыкальной кинокомедии совместного египетско-тунисского производства. Продюсер фильма — египетская танцовщица Рага Юссеф, которая уже выпустила ранее три фильма этого жанра.

Турция

Арест известного кинорежиссера Метина Эрксана по политическим мотивам вызвал протест запад-

ногерманских режиссеров — в том числе Фассбиндера, Клюге, Рейтца, Хауфа и Зенфта. Эрксан известен своими демократическими взглядами, которые отразились во многих его произведениях, в частности, в фильме «Засушливое лето».

Франция

Любопытные результаты дал опрос, проведенный институтом ИФОП. Выяснилось, что девять французов из десяти предпочитают кинематограф телевидению и находят кино более интересным. Однако из-за лени и в силу ряда других причин (отсутствие времени, транспортные трудности, дороговизна билетов и т. д.) только двое из десяти доказывают свою любовь к кино на деле, уходя из дому и отправляясь в кинотеатр. Остальные остаются смотреть телепередачи, хотя и считают их скучными.

●

Комедия Фелисьена Марсо «Яйцо» будет экранизирована режиссером Жаном Эрманом. В фильме приглашены сниматься Ги Бедо, Мари Дюбуа, Пьер Марьель, Бернадет Лафон и Мишель Галабрю.

Швеция

Актриса Ингрид Тулин в беседе с журналистом рассказала, что в настоящее время она «разрывается надвое» между Швецией и Италией. В Италии актриса снимается в «фильме ужасов» «Долгая ночь бабочек» режиссера-дебютанта Альдо Ладо. А на родине, по словам актрисы, ее «ждет фильм Бергмана, очень интересный, как, впрочем, и все его работы». «Подумать только, — сказала она своему собеседнику, — так много лет работаю с этим режиссером и всякий раз, когда он меня приглашает, волнуюсь, словно это впервые. А все потому, что Бергман — гений...»

Режиссер Ингмар Бергман

Новая картина Бергмана, в которой предстоит участвовать Ингрид Тулин, называется «Шепот и плач». В ней будут также сниматься Харриэт Андерссон и Лив Ульман.

Югославия

Печать сообщает о начале съемок в Черногории фильма «Сутеска» — киноэпопеи, посвященной одному из самых славных эпизодов партизанской войны югославского народа против фашистских оккупантов. Ставит фильм режиссер Стипе Делич.

Япония

Режиссер Кон Итикава ведет подготовку к съемкам нового фильма о молодом крестьянине, который идет бродяжничать, чтобы избежать жестокой эксплуатации и лишений... Постановщик «Бирманской арфы» и «Токийской олимпиады» хочет в этой новой работе показать широкую панораму современной Японии. Фильм, по словам режиссера, должен быть серьезным по проблематике, но шутливым по тону и весьма динамичным — «нечто вроде современного японского вестерна»...

Призы XIV Лейпцигского фестиваля

Закончился XIV Лейпцигский международный фестиваль документальных и короткометражных картин. Ряд фильмов советской программы удостоен традиционных призов фестиваля — «золотых голубей». Это документальные ленты «Крестьяне» (режиссер И. Галин), «И выросли сыновья» (режиссер Е. Вермишева), научно-популярный очерк «Думают ли животные?» (режиссер Ф. Соболев).

По разряду телевизионных фильмов высшую награду получила работа В. Лисаковича «Час Ирландии». «Серебряным голубем» награждена также советская телевизионная картина Е. Андриканиса «Коммунар XX века», почетного приза Министерства культуры ГДР удостоен фильм Б. Добродеева и С. Арановича «Встреча с Горьким». Среди других лауреатов фестиваля — удостоенные «золотых голубей» картины ГДР «Пение интернационально» и «Кто, если не мы», произведения вьетнамских кинематографистов — документальная лента Республики Южный Вьетнам «Маленькая деревня на реке Тра» и мультипликационный фильм, представленный на конкурс Демократической Республикой Вьетнам, —«Маленький герой из Фу Донга».

Картина кубинских кинематографистов «Безумное бегство», чехословацкая документальная лента «Вива Чили!», польский документальный фильм «Взгляд на сентябрь», французская и американская короткометражки «Поезд в пути» и «Бумаги Пентагона» награждены серебряными призами фестиваля.

Итоги очередного XIV Лейпцигского смотра с новой силой свидетельствуют об успешном развитии прогрессивных тенденций в мировой кинопублицистике.

искусство КИНО искусство

Сценарий

Э. Брагинский,
Э. Рязанов

Старики-разбойники

ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ

не только для экрана, но и для чтения

Е. Евстигнеев и Ю. Никулин в фильме «Старики-разбойники»

Глава первая

Люди делятся на тех, кто доживает до пенсии, и на остальных. Человек, которому платят за то, чтобы он не работал, называется пенсионером. Пенсионеры бывают союзного значения, республиканского значения, местного значения и те, кто значения не имеет.

А старость надо уважать, хотя бы потому, что каждый, если повезет, станет стариком или старухой...

Николаю Сергеевичу Мячикову повезло. Неделю назад ему исполнилось шестьдесят лет.

Внешность у Николая Сергеевича была такая же, как возраст, а фамилия такая же, как жизнь. Мячикова швыряли, гоняли, пинали и, случалось, надували. Но, несмотря на это, на лице Николая Сергеевича светились голубые, детские глаза. По ним можно было догадаться, что Николай Сергеевич — человек добрый, мягкий, доверчивый, ясный и поэтому недалекий. Совершенно непонятно, как человек, обладающий такими качествами, мог работать следователем по уголовным делам.

Когда Мячиков учился в юридическом институте, то мечтал стать адвокатом и произносить речи, от которых рыдали бы и судьи и преступники. Но его направили работать следователем.

Шли годы... Кривая преступности неуклонно ползла то вниз, то вверх. Менялись начальники Мячикова — районные прокуроры, тоже ползли то вверх, то вниз, а наш Мячиков достиг должности старшего следователя и застрял.

Семнадцатый начальник Мячикова Федор Федорович Федяев вызвал однажды своего подчиненного и сказал:

— Николай Сергеевич, ограбили обувной магазин! — При этом Федор Федорович улыбнулся.— Украли так много сапог, что хватило бы на женский кавалерийский полк!

— А разве женщины служат сейчас в кавалерии? — изумился Мячиков.

— Извините, я забыл, что чувство юмора не ваша стихия! — сказал Федор Федорович.

— Извините,— ответил Мячиков,— я не понял, что вы пошутили! Что это у вас на щеке? Фурункул?

Щеку прокурора украшал пластырь, неряшливо наклеенный крест-накрест.

— Ерунда! Бандитская пуля! — отмахнулся Федяев и перешел к делу.— Закажите оперативную машину! Сейчас мы с вами поедем!

Николай Сергеевич вышел из кабинета выполнять распоряжение, а Федяев стал надевать югославский плащ с темно-зеленым отливом — точно такой же, какой носил Сам Андрей Никанорович. Как настоящий начальник, Федяев не пользовался общим гардеробом. В углу кабинета он держал свою, персональную вешалку. Станиславский, говоря, что театр начинается с вешалки, ошибался. С вешалки начинается начальник.

Надеть шляпу Федяев не успел. Помешал телефонный звонок.

Этот телефонный звонок, как и положено в детективе, послужил завязкой для нашей истории под названием «Старики-разбойники».

Федор Федорович снял трубку и сказал:

— Я вас слушаю!

В ответ раздалось:

— Здравствуй, Федяев! Как живешь?

— Добрый день, Андрей Никанорович! — в отношениях с вышестоящими лицами Федор Федорович пытался держаться независимо. Был вежлив, приветлив, но не подобострастен и даже позволял себе некоторые вольности.— Ловлю жуликов, Андрей Никанорович!

— Вот я тебе и подброшу в помощь одного человека! Ты его прими на работу!

— Кем, Андрей Никанорович? — осведомился Федяев.

— Не бойся, не районным прокурором,— хохотнул собеседник,— а только лишь следователем!

— Вакантного места у меня нет! — бесстрашно ответил Федяев.

— Найдешь! — коротко сказал Андрей Никанорович и повесил трубку.

Чехов, говоря, что краткость — сестра таланта, ошибался. Краткость — сестра начальства...

Нетрудно догадаться, что этот будничный, скучный разговор изменит жизнь Мячикова, которому так не вовремя исполнилось шестьдесят лет.

Федяев надел ворсистую темно-зеленую шляпу, точно такую, как носит Андрей Никанорович, вышел из кабинета и сказал секретарю:

— Я на объект!

Вскоре оперативная машина мчалась на место преступления. В машине ехало четверо — водитель, Федяев, Мячиков и фотограф...

Через двадцать минут автомобиль, набитый блюстителями закона, прибыл к дверям ограбленного магазина. Перепуганный директор услужливо распахнул дверцу автомобиля и затараторил:

— Мы пришли утром. Магазин был заперт, пломба не сорвана, окна не выбиты, двери не взломаны. А внутри не хватало двухсот пар голландских сапог на меху. По семьдесят рублей пара.

— Голландских? — задумчиво переспросил Николай Сергеевич. Он уже вышел из машины и внимательно изучал входную дверь.

— Все отечественные сапоги на месте! — заверил директор.

— Пройдемте к вам в кабинет! — распорядился Федяев.— А вы, Николай Сергеевич, осмотрите место преступления!

У себя в кабинете директор, явно боясь, что его арестуют, говорил, запинаясь, и нервно вертел в руках обувной рожок:

— Ключи всегда у меня. Я их никому не доверяю, потому что я материально ответственный. Кстати, вашей жене не нужны голландские сапоги?

— Из тех, что украли? — ехидно спросил Федяев.

— Нет, из тех, что еще не успели! — наивно ответил директор.

— Спасибо, не нужны. Продолжайте!

— На чем мы остановились? — директор был вконец растерян.

— На том, что вы материально ответственный...

— Да-да... если что-нибудь пропадет, то отвечать мне...

— Уже пропало! — напомнил Федяев.— Самая пора отвечать!

Директор побледнел и принялся жадно глотать воздух.

В дверь заглянул Мячиков и заговорщически поманил Федяева.

Николай Сергеевич привел начальника в подвал, где складывали тару. Там Мячиков приподнял линолеум, которым был покрыт пол, и показал на железную крышку люка. Прокурор и следователь с трудом откинули ее, и перед ними открылась черная дыра колодца, ведущая в неизвестность. Сыщики переглянулись и бесстрашно полезли в отверстие.

Они медленно продвигались по узкому и темному тоннелю. Под ногами чавкала вода, поблескивали водопроводные трубы, переплетались зачехленные провода. Потом тоннель сузился, сжался, идти стало уже невозможно, пришлось ползти. Мячиков полз впереди, за ним поспевал Федяев.

Неожиданно Федор Федорович схватил подчиненного за ногу. Тот испуганно вздрогнул.

— Мне нужно с вами серьезно поговорить...— начал Федяев.

— Другого места вы не нашли? — спросил Николай Сергеевич, вырывая ногу.

— Здесь очень удобно: никто не мешает, а темноты я не боюсь!— подробно объяснил Федор Федорович. На самом деле он хотел говорить с Мячиковым именно в темноте, чтобы не видеть его честных глаз.

— Когда вы собираетесь уходить на пенсию?

Вместо ответа Николай Сергеевич быстро пополз вперед.

— Подождите, не уползайте! — приказал прокурор, наступая руками на пятки подчиненного.— Надо наконец позаботиться о своем здоровье!

— Я здоров! — бодро произнес впереди-ползущий.

— Вам трудно работать! — настаивал Фе-

дяев.— За последние два года вы не раскрыли ни одного преступления!

— Как так! — возмутился Мячиков.— А дело о пересортице раков? Я перемерил сантиметром 13 720 штук!

— Это был титанический труд! Боюсь, что на нем вы и подорвались!

Впереди забрезжил свет. Тоннель заканчивался. Мячиков извивался, как змея, протискиваясь к выходу. В этот момент он наткнулся на улику. Когда Николай Сергеевич первым выбрался на волю, то в руке он держал черный кожаный сапог. Мячиков огляделся. Тоннель привел в глухой двор, отгороженный от парадной жизни сплошным забором.

Вслед за Мячиковым появился на свет божий и Федяев.

— Хотите, чтобы я подал заявление об уходе на пенсию? — убитым голосом спросил Мячиков.

— Хочу! — кивнул Федяев.

— Значит, вы меня увольняете?

— Я вас не увольняю.

— Ну, отправляете на покой. Потому что я плохо работаю?

— Да! — соврал Федяев.

— А если бы я продолжал хорошо работать, то вы бы меня не уволили на пенсию? — спросил простодушный.

— Нет! — соврал Федяев.

— А я вот сапог нашел!

— Так он под ногами валялся!

— Под руками! — уточнил Мячиков.— Но я раскрыл знаменитое дело шайки Сидорчука!

— Я это проходил в институте!

— Именно я вел дело о плюшевых медведях...

— Об этом написано в учебнике! — безжалостно прервал Федяев.— Все это было до нашей эры.

— Значит, я для вас ископаемое! — обиделся следователь.

— Полезное ископаемое! — уточнил прокурор.

— Поручите мне дело с кражей сапог! — взмолился Николай Сергеевич.

— Тут раскрывать нечего! — пожал плечами Федор Федорович. — Ясно, что кражу совершил тот, кто знает про этот тоннель... А найти его, как говорится, дело техники...

— Поручите мне что-нибудь другое! Я не могу уйти... Что я стану делать дома? — в голосе Николая Сергеевича появились трагические интонации.

— Ну, хорошо, хорошо! — великодушно сказал Федяев, который, как и все работники прокуратуры, любил беззащитного Мячикова.— Давайте договоримся так: поработайте еще месяц. Если вы себя проявите, мы вернемся к этому разговору!

— Я проявлю! — пообещал Мячиков.— Я еще на многое способен.

— Ну и прекрасно! — благодушно сказал Федяев, решив про себя, что за этот месяц не поручит Мячикову ни одного дела.

В течение последнего часа к Федяеву обратились с просьбами два человека: один нужный, а другой ненужный.

А ненужные люди не должны обращаться с просьбами. Только они этого не знают.

Глава вторая

В то время как Николая Сергеевича вашей выталкивали на пенсию, его друг — инженер Воробьев — уходил на пенсию добровольцем.

Проводы на пенсию — это трогательное мероприятие. Чтобы больше никогда не видеть юбиляра, сотрудники скидываются на подарки, остаются после работы и произносят речи о заслугах бывшего сослуживца.

Комиссия по проводам В. П. Воробьева хорошо подготовила представление.

Валентин Петрович сидел сейчас в президиуме, да не просто сидел, а между референтом министра и управляющим трестом.

Был зачитан заранее организованный телеграфный поток приветствий от всех филиалов треста. И юбиляр принял все за чистую монету.

После приветственных телеграмм над залом появился плакат: «На кого ты нас остав-

ляешь?» Нестандартный текст плаката был предварительно согласован с управляющим трестом.

Юбиляр оглядел президиум и подумал, что действительно оставить не на кого.

На сцену вышел главный бухгалтер. Он должен был выступать первым.

— Дорогой Валентин Петрович! — проникновенно начал главный бухгалтер, прижимая к сердцу электрическую кофеварку.

Перед заседанием Валентину Петровичу объяснили, что, когда его станут приветствовать, он должен вставать.

Валентин Петрович встал.

— Я не представляю себе, что дважды в месяц буду подписывать ведомость на получение заработной платы без вашей фамилии! — улыбнулся бухгалтер.

Он вручил кофеварку и расцеловался с Воробьевым, который мысленно представил себе ведомость, где между Барашом и Добродеевым нет фамилии Воробьева.

Не успел Валентин Петрович поставить кофеварку на маленький столик, специально приготовленный для подношений, и сесть, как на сцене появился начальник планового отдела.

— Дорогой Валентин Петрович! — восторженно закричал начальник планового отдела, прижимая к груди мельхиоровый подстаканник.

Валентин Петрович встал.

— Я не представляю себе, что приду завтра на работу и не увижу тебя! — вздохнул оратор и вручил подстаканник Воробьеву.

Они расцеловались, и Валентин Петрович с некоторым удивлением подумал, что не испытывает огорчения от разлуки с начальником планового отдела. «Все-таки я нехороший человек»,— отметил про себя Воробьев, поставил подарок на стол и сел.

Плановика сменил главный инженер.

— Друг ты мой, Валентин Петрович! — печально сказал главный инженер, прижимая к груди рыболовный набор.

Валентин Петрович встал и внимательно слушал, стараясь не упустить ни одного слова.

— Ты человек необыкновенный. Я вспоминаю,— закатил глаза главный инженер,— когда понадобилось перевезти из Свердловской области глыбу мрамора весом в двести с лишним тонн для памятника Ильфу и Петрову, то выяснилось — этот мрамор перевезти невозможно!

Валентин Петрович покивал головой, мол, действительно, было невозможно.

— Мраморная глыба не помещалась на железнодорожной платформе,— увлеченно продолжал главный инженер,— не проходила под мостами, а ее надо было перевезти целиком, а не кусками. Понимаете, для постамента. Все специалисты зашли в тупик. И тогда эту сложную техническую задачу, которая, кстати сказать, к профилю нашего треста не имела ни малейшего отношения, решил Валентин Петрович. У него вообще светлая голова, в которой полным-полно разных идей.

Оратор повернулся к юбиляру и спросил глухим голосом:

— Зачем ты, Валентин Петрович, преждевременно закапываешь в землю талант инженера?

Воробьев вспомнил про свой талант и подумал, что на самом деле добровольно закапывает его в землю. От этой мысли у Валентина Петровича больно сжалось сердце. Дрожащей рукой он положил рыболовный набор рядом с кофеваркой и подстаканником, налил себе боржома и выпил.

На этот раз сесть Воробьев не успел. На сцену выскочила секретарь комсомольской организации и запричитала, прижимая к груди трехрожковый подсвечник:

— Дорогой Валентин Петрович! Сколько раз мы, молодежь, пользовались вашими советами. Вы щедро делились с нами своим опытом. Мы осиротели сегодня!

— Это верно,— неожиданно для самого себя вслух сказал Воробьев.— Бедная вы сиротка! — Он нежно поцеловал девушку и сел, забыв взять подарок.

В зале зашушукались. Оторопевшая комсомолка сама поставила подарок возле остальных жертвоприношений.

Пытаясь прийти в себя после неожиданного заявления юбиляра, управляющий трестом наклонился к референту министра:

— У нас заготовлен номер художественной самодеятельности. Вы не возражаете?

Референт министра кивнул.

Тотчас на сцену взобрались двое — парень с гитарой и девица в брюках.

— «Не уезжай ты, мой голубчик»,— затянула певица, прижимая к груди руки. Ее подарком была песня.

Валентин Петрович встал.

— Как скучно жить мне без тебя.
Дай на прощанье обещанье,
Что не забудешь ты меня...
Скажи ты мне, скажи ты мне,
Что любишь меня, что любишь меня...

Нервы у Валентина Петровича сдали окончательно, он заплакал, пролепетал: «Спасибо» — и сел.

— Дорогой Валентин Петрович! — тихо начал управляющий трестом, прижимая к груди никелированный самовар.

Валентин Петрович встал.

— Мне трудно говорить, сегодня у меня траурный день,— драматически продолжал управляющий.— Мы проработали с тобой двадцать лет. Ты — моя правая рука. Сегодня ее безжалостно отрубают...

Мысль о том, что управляющий станет однорук им доконала плачущего юбиляра, и он перестал соображать.

— Дорогой Валентин! — попросил управляющий.— Разреши в трудные минуты обращаться к тебе за помощью...

Голос управляющего дрогнул, он махнул рукой, как бы показывая, что нет у него сил довести до конца эту мучительную речь. Он трижды облобызал юбиляра и вручил самовар. Они вдвоем водрузили его на подарочный столик. Валентин Петрович всхлипывал, как ребенок, не стыдясь слез.

Наконец поднялся референт министра.

Референт начал говорить еще тише, чем управляющий трестом. Давно известно — чем выше, тем тише! Сначала был зачитан благодарственный приказ по министерству. Потом референт министра говорил от себя лично. Он ничего не прижимал к груди. Его подарком было его присутствие.

Он не мог замыкаться в узких рамках такого частного происшествия, как уход на пенсию. Он смотрел на жизнь шире и глубже. Он долго говорил о поднятии производительности труда, привычно призвал коллектив к новым трудовым успехам, под конец спохватился, вспомнил, ради чего проводится совещание, пожал Валентину Петровичу руку, вручил ему приказ и пошутил:

— Я не понимаю, какие трудовые успехи могут быть у «Промстальпродукции» без вас!

Но Валентин Петрович уже не понимал шуток.

Он вышел на авансцену и громко сказал:

— Товарищи!.. Я так растроган... Я и не представлял себе, что вы меня любите так сильно... Я жалею, что не позвал сюда жену, дочь, ее жениха Володю и моего лучшего друга Колю Мячикова. Я вас тоже люблю...

Он взял самовар и молча вернул его управляющему трестом.

— Тебе не понравился самовар? — растерянно спросил управляющий.

— Мне сейчас не до самоваров! — загадочно ответил Воробьев.

Зал, до этого скучавший, заинтересованно притих.

Валентин Петрович подскочил к столику с подарками, сгреб их в охапку и сошел со сцены к народу.

— Вы меня убедили! — растроганно сказал Валентин Петрович, отдавая главному инженеру рыболовный набор.

— Я понял, что я еще нужен! — признался Воробьев секретарю комсомольской организации, возвращая трехрожковый подсвечник.

— Пусть у меня больное сердце, пусть мне шестьдесят два, пусть я заслужил отдых, я не уйду на пенсию, я остаюсь с вами! — и Валентин Петрович всучил главному бухгалтеру мельхиоровый подстаканник.

— Минуточку! — остановил распоясавшегося юбиляра главный бухгалтер.— Во-первых, я дарил вам не подстаканник, а кофеварку...

— Извините! — Воробьев быстро исправил ошибку.

— Во-вторых, — продолжал бухгалтер, — кофеварка приобретена на средства из директорского фонда. Списать я ее не могу. А в-третьих, что мне теперь делать с этой кофеваркой?

— Положите ее на депонент! — хулигански посоветовал Валентин Петрович. Раздав сувениры, он возвратился на сцену и в упор спросил референта министра: — А вы мне что дарили?

— Приказ министра! — неуверенно ответил референт.

— Ну, это не страшно! — утешил его Воробьев.— Не все приказы выполняются!

— Если я тебя правильно понял, Валентин,— заикаясь, спросил управляющий трестом,— ты отказываешься уходить на пенсию?

— Коллектив не может обойтись без меня, а я не могу жить без коллектива! — гордо объяснил Валентин Петрович.

— Но ты должен понять...— неужели ты не догадываешься?..— начал путаться в словах управляющий трестом.— Ведь это... так сказать... ритуал... это...

— Ты что же,— безжалостно оборвал управляющего саботажник,— хочешь сказать, что все лицемерили, упрашивая меня остаться?

— Нет, этого я не хотел сказать,— управляющий не знал, как выпутаться из создавшейся ситуации.— Но мы... все...

Воробьев обратился к залу:

— Товарищи! Вы хотите, чтобы я ушел на пенсию?

— Не-ет! — озорно ответил зал, как и всякий другой зал, обожавший побузить.

— Вы хотите, чтобы я остался с вами?

— Хо-отим! — дружно откликнулся зал.

— Вот видишь, как ты скверно думаешь о людях! — Валентин Петрович укоризненно взглянул на управляющего и покинул собрание в роскошном настроении.

Молодой человек, которого уже назначили на должность Воробьева, влез на стул и отчаянно закричал:

— А как же я?

Зал безжалостно расхохотался.

— Вашим подарком товарищу Воробьеву будет отказ от должности! — пошутил референт министра. Он был большой шутник.

Неожиданно вернулся Воробьев. Зал встретил его смехом и аплодисментами. Валентин Петрович подошел к управляющему трестом и громко сказал:

— Между прочим, банкет не отменяется!

— А по какому случаю банкет? — сердито осведомился управляющий трестом.

— По случаю моего н е у х о д а на пенсию!

Количество банкетов в нашей стране неуклонно растет, как и все остальное. Банкеты даются по любому поводу и без повода. Банкеты устраиваются на уровне кофе, на уровне водки и, наконец, самые ответственные банкеты — на уровне коньяка. Банкеты бывают вскладчину, за счет подчиненных, а иногда, к сожалению, за свой собственный счет.

Но самые приятные банкеты — это дармовые, за счет богатого отечества. Льются на них водочные реки среди колбасных берегов сырого копчения...

К человеку, надравшемуся на таком банкете, отношение иное, чем к человеку, который наклюкался в магазине, деля пол-литра на троих. И это понятно. Потому что этот, в магазине, напивается в свободное от работы время, а тот, банкетный, при исполнении служебных обязанностей, что почетнее.

Валентин Петрович давал банкет на свои, трудовые деньги. Валентин Петрович торопился попасть домой до прихода гостей и поэтому взял такси.

Когда он открыл дверь квартиры, жена взволнованно кинулась навстречу:

— Ну, как прошло?

— Великолепно! — гордо выпятил грудь Воробьев.— Маша, поздравь! Они меня не отпустили!

— Как не отпустили? — ахнула жена.

— Они в ногах у меня валялись! — скромно сообщил муж.

— И ты согласился?

— Что мне оставалось делать? — невольно начал оправдываться триумфатор, горестно подумав при этом, что полного взаимо-

понимания не бывает даже в самых лучших семьях.

— Безобразие! — возмутилась Мария Тихоновна.— Как они смели! У тебя больное сердце!

— Ты пойми! — пытался утешить жену Воробьев.— Сам референт министра приехал специально, чтобы сказать: «Какие могут быть успехи у «Промстальпродукции» без вас», то есть без меня!

Мария Тихоновна всхлипнула:

— На тебе всю жизнь ездят!

Глава третья

Дружба Мячикова и Воробьева перевалила за серебряную дату. Они познакомились в госпитале, где долго лежали на соседних койках, и было это больше, чем четверть века назад. А подружились потому, что были непохожи друг на друга. Активный и задиристый Воробьев сразу же взял деликатного Мячикова под свое покровительство, и эти отношения продолжались до сих пор.

Николай Сергеевич, конечно, был приглашен на банкет, который давал Воробьев, и очень обрадовался тому, что Валентина Петровича не отпустили на пенсию.

Когда наконец-то гости разошлись, Воробьев и Мячиков остались наедине. Валентин Петрович увлек друга в маленькую комнату и красочно расписал, как коллектив «Промстальпродукции», стоял перед ним на коленях, заклиная остаться.

Николай Сергеевич слушал с нескрываемым восторгом и всему верил.

Когда настала его очередь, Мячиков пожаловался на судьбу.

— Ты растяпа! — высказался Валентин Петрович.— Ты должен бороться!

— Если говорить по-честному,— признался Мячиков,— то Федяев прав. Я уже никуда не гожусь! Я зря получаю зарплату...

— Не ты один! — вставил Воробьев.

— От этого мне не легче. Конечно, если бы я мог раскрыть крупное преступление...

— Возьми себя в руки и раскрой! — посоветовал Валентин Петрович.

— А где я его раздобуду, это преступление? Федяев мне ничего не поручает. Я уже балласт!

Валентин Петрович ничего не сказал в ответ и зашагал по комнате. Николай Сергеевич следил за ним, не отрывая глаз. Воробьев понимал, что тоскливый взгляд Мячикова взывает о помощи, хотя вслух Николай Сергеевич на помощь не позовет. Воробьев представил себе, как Николай Сергеевич просыпается по привычке ровно в четверть седьмого, встает и бродит по пустой квартире, потому что делать ему нечего и идти ему некуда. Потом он стоит у окна и смотрит на людей, которые торопятся на работу. Потом он не вынесет домашнего одиночества, выйдет на улицу, забредет на бульвар и будет маячить возле других стариков, которые играют в шашки или в шахматы. А потом он станет мучительно думать, как же убить время, и пойдет в кино на первую попавшуюся картину, потому что больше пойти некуда...

— Ты не умеешь за себя постоять! — подытожил свои раздумья Валентин Петрович. Мячиков хотел было что-то сказать в оправдание, но Воробьев не позволил: — Слушай меня и не перебивай! Ты честный и неподкупный человек! А это для вашего следовательского дела важнее всего!

Мячиков засмущался.

— Выше голову! — прикрикнул на него Воробьев.— И если таких, как ты, бюрократы-федяевы станут выпихивать за дверь... Я этого так не оставлю! Для меня это вопрос принципа, и ты тут ни при чем! Он тебе дал месяц срока? Да или нет, что ты молчишь?

— Ты сам велел не перебивать!

— Отвечай, когда тебя спрашивают!

— Дал месяц,— подтвердил Николай Сергеевич, снова обидевшись на Федяева.— Это вроде как испытательный срок! Обычно его назначают при поступлении на работу.

— И именно в этом наше спасение! — воскликнул Валентин Петрович.— Значит, Федяев сам не уверен, что ты уже совсем плох! За этот месяц мы его умоем!

— А как мы его умоем? — Мячиков поглядел на друга с надеждой.

— Не мешай мне сосредоточиться! — попросил Воробьев.

Николай Сергеевич покорно поднялся с кресла и направился к выходу:

— Пойду помогу Маше...

— Я всегда говорил, что ты баба! — с грубоватой нежностью загремел вдогонку Воробьев.

Хозяйка дома в соседней комнате пыталась уложить в постель расшалившегося внука Витю, сына старшей дочери. Дочерей у Воробьевых было две. Старшая вместе с мужем-геологом постоянно моталась по экспедициям, а младшая, Люся, жила с родителями.

— Давайте, Маша, я его утихомирю! — предложил Николай Сергеевич.

— Вы вот что, Коля, подите-ка и помогите Анне Павловне! — Мария Тихоновна и не подозревала, что это поручение будет иметь далеко идущие последствия как для ее подруги, так и для Николая Сергеевича.

Анна Павловна мыла на кухне посуду, Люся ее вытирала, а сын Анны Павловны Володя мешал обеим.

— Ну пойдем! Ну поговорим! — приставал он к Люсе.

На что Люся отвечала:

— О чем с тобой разговаривать. Ты же хоккеист.

Друзья называли Анну Павловну народным умельцем. И, действительно, Анна Павловна умела делать все: варить обед, чинить электричество, лечить родственников и знакомых, шить, клеить обои, вязать, стрелять из револьвера и в сорок восемь лет выглядеть на тридцать шесть.

Анна Павловна была женщиной жизнестойкой, потому что могла рассчитывать только на себя. У нее не было ни мужа, ни образования. Так уж сложилась жизнь. Профессия у Анны Павловны была редкостной. Она работала инкассатором. Каждый вечер с револьвером на поясе она объезжала булочные и продовольственные магазины и собирала холщовые мешки с дневной выручкой.

— Меня послали к вам на подмогу! — объявил Николай Сергеевич, входя в кухню.

— А вы умеете мыть посуду? — У Анны Павловны была такая заразительная улыбка, что Николай Сергеевич улыбнулся в ответ:

— К сожалению, умею!

— Вы наденьте фартук! — Люся обрадованно стянула его с себя и отдала Мячикову.— Ну пойдем, надоел! — сказала она Володе. И молодые люди быстро ушли.

— Анна Павловна,— попросил Мячиков,— завяжите мне, пожалуйста, тесемки!

Едва Анна Павловна успела справиться с тесемками, как в кухню заявился сияющий Воробьев.

Он презрительно оглядел Мячикова в дамском фартуке.

— Выйди!

— Извините! — сказал Николай Сергеевич Анне Павловне.— Я скоро вернусь! — И послушно пошел за Воробьевым.

В комнате Воробьев торжественно провозгласил:

— Для того чтобы тебя оставили на работе, ты должен раскрыть преступление, но не рядовое, а преступление века!

Мячиков поглядел на друга с немым укором.

— Я с тобой согласен! — и вернулся на кухню.

— Селедочные тарелки нельзя мыть горячей водой! — сказал Николай Сергеевич, снова включаясь в работу.— Их надо мыть только холодной и обязательно с мылом. А вот для жирных тарелок нужна горячая вода... Вытирать посуду не стоит, полотенец не наберешься, и вообще...

Анна Павловна внимательно слушала Мячикова. Это был первый случай в ее жизни, когда мужчина проявлял подобные познания.

— Вы работаете судомойкой? — лукаво спросила Анна Павловна.

Мячиков ответить не успел.

Голос друга вернул его к суровой действительности.

— Ну-ка, иди сюда!

— Извините! — сказал Мячиков Анне Павловне.— Я сейчас!

— Преступление века на улице не валяется! Его надо организовать. Но для того чтобы его мог раскрыть именно ты, организовать

его должен именно я! Здорово, а? — Воробьев был в восторге от собственной выдумки.

Николай Сергеевич пошатнулся. Такого предложения он не получал за всю многолетнюю юридическую практику.

— Но тогда я буду вынужден упрятать тебя за решетку!

— А без этого нельзя? — спросил Воробьев.

Николай Сергеевич покачал головой.

— В тюрьму я не хочу! — сказал Валентин Петрович и задумчиво добавил: — И все-таки мы должны доказать, что не возраст определяет цену человека.

— Тогда подумай еще! — посоветовал Николай Сергеевич, возвратился на кухню и снова взялся за посуду.— Сегодня был очень хороший студень! — заметил Мячиков.— Правда, я делаю студень не так, как Мария Тихоновна. Я покупаю на рынке телячью ногу. Важно не забыть, чтобы ее разрубили, а то дома это трудно...

В этот момент Мячиков случайно коснулся руки Анны Павловны и покраснел, хотя Анна Павловна и не заметила секундного прикосновения. Сегодня после невеселого разговора с Федяевым Николай Сергеевич чувствовал себя одиноким, как никогда. Вот уже шесть лет после смерти жены он жил один. Дочь была далеко, в Красноярске. Николай Сергеевич, конечно, привык находиться один, но сейчас это стало ему невмоготу. Именно поэтому он внезапно созрел для последней любви.

— Ногу я варю с морковью и луком,—заставил себя продолжать Николай Сергеевич.— Варю я долго, часов восемь, полный рабочий день, поэтому занимаюсь студнем только в субботу или в воскресенье, и только для гостей. Для себя я возиться не стану...

— Я тоже...— вставила Анна Павловна, а про себя подумала: мужчине одному тоже тяжело.

Известно, что если женщина начинает жалеть мужчину, то это может ее далеко завести.

— А когда я разливаю бульон по тарелкам,— Мячиков не мог остановиться,— то добавляю чеснок, перчик и еще хорошо — зелень от петрушки. И вкусно и витамины...

— А я люблю делать студень из курицы! — сказала Анна Павловна. Собеседники явно нашли общий язык.

— Никогда не ел студня из курицы!— признался Николай Сергеевич, набиваясь на приглашение.

В кухне вновь, и на этот раз совершенно не вовремя, появился Валентин Петрович.

— Иди сюда, шеф-повар!

— Извините! — сказал Мячиков Анне Павловне.— Я сейчас!

И покорно поплелся за другом.

— Я нашел выход! Я совершу преступление,— изобретатель продолжал развивать оригинальную идею.— Ты его раскроешь, но меня не поймаешь!

— Какое же это должно быть преступление,— сказал Николай Сергеевич, уже сердясь на друга и думая о том, как бы поскорее вернуться к мойке,— чтобы его можно было раскрыть, не обнаружив виновного!

— Так это ты придумай!

— Я не умею придумывать преступлений!

Теперь рассердился Воробьев.

— Что ж это ты! Всю жизнь водишься с бандитами и ничему от них не научился!

Николай Сергеевич почувствовал себя виноватым. Он часто тушевался перед напористым другом и побрел из комнаты прочь, в то время как Воробьев провожал его гневным взглядом.

В коридоре Мячиков столкнулся с Анной Павловной, которая прощалась с хозяйкой.

— Как, вы уходите? — растерялся Николай Сергеевич.

— С твоей помощью она быстро справилась! — сказала Мария Тихоновна.

— Можно я вас провожу? — спросил Мячиков.

— Проводи, проводи! — разрешила Мария Тихоновна.— А то ей далеко идти, заблудится!

При этом Анна Павловна почему-то засмеялась.

Николай Сергеевич осторожно заглянул в комнату, чтобы попрощаться с Воробьевым, но тот опередил его:

— Будь добр, не мешай мне думать!

Анна Павловна ждала Мячикова на лестничной площадке.

— Не надо меня провожать! Вам потом далеко будет возвращаться. Транспорт уже не работает.

— Ходить пешком полезно! — браво ответил провожатый.— Врачи очень рекомендуют гулять перед сном.

Анна Павловна отвернулась, чтобы не рассмеяться в лицо кавалеру, пересекла лестничную клетку и, достав из кармана ключ, открыла дверь соседней квартиры.

— Ну, вот я и дома! — сказала она, довольная нехитрым розыгрышем.

Николай Сергеевич долго смеялся, а потом сказал:

— Вы меня замечательно провели.

Ему хотелось спросить у Анны Павловны номер ее телефона, но он постеснялся это сделать, а только лишь добавил:

— Как это так: вы рядом живете, Володю я давно знаю, а с вами познакомился только сегодня. Я ведь здесь бываю очень часто.

— Значит, не довелось раньше встретиться! — улыбнулась Анна Павловна.— Может быть, потому, что вечерами я чаще всего работаю. Спокойной ночи, Николай Сергеевич! — Анна Павловна безмятежно помахала рукой.

— Спокойной ночи, Анна Павловна! — промямлил Николай Сергеевич.

Он стал спускаться по лестнице, где на подоконнике выясняли отношения Люся и Володя. Когда Мячиков проходил мимо, его осенило.

— Володя! — сказал Николай Сергеевич.— Ваша мама дала мне номер телефона, но я тут же его забыл!

— 147-07-55! — сказал Володя.

— Спасибо и до свидания! — Мячиков снова стал спускаться по лестнице, чрезвычайно довольный своей сообразительностью.

Выйдя во двор, он услышал громовой голос с неба:

— Коля, я придумал!

Николай Сергеевич поднял голову и увидел Воробьева, который стоял на балконе в гордой позе вождя племени.

— Я ограблю сберкассу,— орал на весь двор Воробьев,— отдам тебе деньги, ты их вернешь, будто бы отнял у вора. Деньги ты отнял, а жулик, то есть я, ускользнул!

Мячиков огляделся по сторонам, не слышит ли кто.

— Это прекрасное предложение! — сказал он тихо.— Но возле каждой сберкассы дежурит милиционер, и он тебя застрелит!

— Ты прав! Это не годится! — великодушно согласился Воробьев. Он умел выслушивать критику.—Я придумаю что-нибудь другое, без милиционера.

— Я тебя прошу,— сказал Мячиков умоляющим тоном,— оставь эту бредовую затею!

— Я не засну, пока на свете есть несправедливость! — воскликнул Воробьев и ушел спать.

А Николай Сергеевич с ужасом обнаружил, что во время перепалки он забыл номер телефона.

Мячиков бегом кинулся к подъезду.

Володя и Люся все еще объяснялись на подоконнике.

— Но почему? — недоумевал Володя.— Почему ты не хочешь выходить за меня замуж?

— Потому что ты хоккеист! — повторяла Люся.

— Я не профессионал, а любитель!

— Мне все равно, как это называется! Я не хочу жить с человеком, который круглый год гоняет шайбу!

— Я не гоняю шайбу. Я играю в хоккей. Это большое искусство! Мы ничем не хуже артистов, даже лучше. Когда мы выходим на лед, миллионы людей включают телевизор!

— А я выключаю! — сказала Люся. Но Володя не обратил внимания на ее замечание.

— В театре артисты играют чужие слова и заранее знают, чем все это кончится. А мы... каждый матч мы импровизируем. Нам и звания дают, как артистам. Заслуженный мастер спорта!

— А народного мастера спорта еще нет? — ехидно спросила Люся.

— Будет! — убежденно ответил Володя.

И тут возле них возник запыхавшийся Мячиков.

— Извините, что я вам опять мешаю. Но я... забыл номер телефона!

— 147-07-55! — повторил Володя.

Николай Сергеевич ушел и всю дорогу до самого дома твердил эти цифры, как стихи...

Глава четвертая

Николай Сергеевич жил в отдельной однокомнатной квартире, в доме первой категории.

Для того чтобы в нашей сложной жизни не было путаницы, в ней все разложено по полочкам.

Продовольственные и промышленные товары делятся на сорта.

Шоферы и каюты — на классы.

Бани, рестораны и спортсмены — на разряды.

Дома и кинофильмы разделяются по категориям.

Но если третьеразрядный спортсмен может стать перворазрядником, то дом третьей категории не перейдет в первую, как бы он ни пыжился. Дом третьей категории — это заранее запланированный плохой дом.

Но если дом первой категории обязательно хороший, то кинофильм первой или даже высшей категории не обязательно хороший, как бы он ни пыжился...

Нетрудно догадаться, что отдельную квартиру добыл не Мячиков, а его жена.

Когда она осознала, что недотепе-мужу не видать отдельной квартиры, то нашла спасительный выход. Она нанялась машинисткой в районное жилищное управление на общественных началах. Каждое утро ровно к девяти часам жена ездила на работу и до пяти вечера печатала на машинке, не получая за это ни копейки.

Ровно через два года она перевезла Николая Сергеевича в новую квартиру.

Поставить телефон оказалось невозможным, и жена Мячикова пустилась по проторенной дорожке.

Каждое утро к девяти часам она ездила на телефонную станцию и весь день перепечатывала на машинке длинные, нудные ведомости, не получая за это ни копейки.

Через восемь месяцев в квартире Николая Сергеевича зазвонил телефон...

За всю жизнь Мячиков так и не научился добывать, доставать или проталкивать...

На следующее утро после знакомства с Анной Павловной Мячиков проснулся, как обычно, в четверть седьмого. Сделал зарядку, принял холодный душ и занялся приготовлением завтрака.

Но поесть не удалось. Раздался звонок. Когда Мячиков открыл дверь, в квартиру ввалился Валентин Петрович.

— Здравствуй, Коля!

— Здравствуй, Валя! — обрадовался Николай Сергеевич.

Воробьев прошел на кухню, увидел яичницу, снял сковородку с плиты и потребовал у хозяина вилку. Уплетая его завтрак, Воробьев хвастливо сказал:

— Я эту ночь не бездельничал! Я составил список возможных преступлений!

Николай Сергеевич вздохнул.

— Ты пойми,— сказал он, наливая Валентину Петровичу чай,— если бы я был пекарем, который не хочет уходить на пенсию и в знак протеста ночью тайно выпекал бы вкусный хлеб,— это естественно. Если бы я был каменщиком и ночью тайно выкладывал новый этаж — опять логично. Но ты толкаешь нас на совершение уголовно наказуемых деяний!

— Я не виноват,— сказал Воробьев, спокойно попивая чай,— что у тебя такая мерзкая профессия!

— Ты не обижайся,— упирался Мячиков,— но твои предложения годятся только для сумасшедших!

— Никогда не известно, кто из людей нормальный, а кто нет! — философски заметил Воробьев. Он порылся в кармане и достал лист бумаги.— Сейчас я тебе зачитаю список. Правда, ты должен учесть, что мне было очень трудно. Убийство, изнасилование, вооруженный грабеж и шпионаж я отмел сразу!

— Спасибо и на этом! — успел вставить Николай Сергеевич.

Воробьев начал читать:

— Итак, первое. Угон машины! — при этом он пояснил:— Машину ты возвращаешь владельцу, а меня не находишь. Это общий принцип: ты возвращаешь похищенное, а преступника не ловишь!

— Разве ты умеешь водить машину? — удивился Мячиков.

— Нет. А ты?

— И я не умею. Как же мы тогда будем угонять?

— Значит, это отпадает.— Воробьев взял ручку и вычеркнул из списка «Угон машины».— Теперь второе преступление. Его мы инсценируем. Мы с тобой вывозим из моей квартиры всю мебель!

— Куда? — спросил Мячиков, невольно вовлекаясь в игру.

— Можно к тебе! — сразу нашелся Воробьев.— Можно дачу снять... Я подаю заявление, что меня ограбили, а ты находишь мою обстановку...

— Обожди! — в Мячикове невольно заговорил профессионал.— Это не годится. Федяева так просто не проведешь. Он узнает, что мы друзья и легко докопается до истины.

— Жаль,— Воробьев отложил список и задумался.— Есть у меня заветная мечта. Но она, конечно, неосуществима! Вот послали бы тебя в Америку, а ты бы взял и отыскал убийц Кеннеди! Утер бы нос этим американцам!

— Я не знаю, нашел бы я или нет, я ведь не знаю английского языка,— проникновенно сказал Николай Сергеевич,— но я бы в лепешку разбился, чтобы найти...

— Ну, ладно,— Воробьев снова перешел на прозу.— Давай ограбим Анну Павловну! Это мое третье предложение, последнее!

Николай Сергеевич оцепенел и не нашелся, что ответить.

— Мы ограбим ее понарошку. Она ведь инкассатор! Мы с ней сговоримся, она добровольно отдаст нам мешки с деньгами... Ну а дальше все по схеме.

— Я не стану грабить женщину! — благородно воскликнул Мячиков.

Валентин Петрович нахмурился.

— Тебе все не нравится! Никак тебе не угодишь!

— Потому что ты занимаешься чепухой! — кротко, но твердо заявил Николай Сергеевич.

Воробьев доел хозяйский завтрак и встал.

— Я пришел к тебе с открытым сердцем, а ты меня обижаешь!

— Потому что ты этого заслуживаешь! — Мячиков был непреклонен. Ему не хотелось ссориться с другом, но грабить не хотелось еще больше.

— Ну и подавай на пенсию! Так тебе и надо! — вспылил Воробьев.

— Лучше на пенсию, чем под суд!

— Таких, как ты, и нужно судить!

— А ты... ты опасен для общества! — выпалил Мячиков.

— А ты... ты... — Воробьев старательно подыскивал оскорбление.— Ты ничтожество!

Он направился было к выходу, но одного «ничтожества» ему показалось мало. Он возвратился и добавил:

— Ты не только ничтожество, ты старик!

Нанеся решающий удар, он ушел, хлопнув дверью.

Глава пятая

Придя на работу, Мячиков прежде всего заглянул к шефу.

— Чем мне сегодня заняться! Вы не поручите мне какое-нибудь дело!

— Но, дорогой Николай Сергеевич, преступность катастрофически падает: уже почти не убивают и почти не воруют. Загляните в статистические сводки, если не верите. Мне просто нечего вам поручить!

— Я не так глуп, как вам кажется! — и огорченный следователь покинул кабинет прокурора, думая о том, чем занять время.

В обеденный перерыв в прокуратуру пришел Воробьев.

Найдя Мячикова, он сказал ему, будто они утром и не ссорились:

— Ты был прав. Все мои прежние варианты никуда не годились! Теперь я действительно придумал нечто потрясающее! Пойдем!

— Куда? — насторожился Николай Сергеевич.

Воробьев нагнулся и прошептал Мячикову на ухо:

— В музей!

— А зачем! — громко спросил следователь.

Воробьев ухватил его за рукав и поволок в коридор, потому что Мячиков работал в комнате не один, а Воробьеву не нужны были свидетели.

— Что я не видел в музее? Я занят на работе! — упирался Николай Сергеевич, предчувствуя недоброе.

— Ты здесь все равно баклуши бьешь! — безжалостно напомнил Воробьев.— Пошли!

Когда они очутились на улице, Валентин Петрович спросил:

— Ты куда хочешь, в Русскую картинную галерею или в Музей западной живописи?

— Я вообще никуда не хочу идти! Ты ведешь меня насильно!

— А почему ты боишься идти в музей? — рассмеялся Воробьев.

— Я боюсь не музея, а тебя! — признался Николай Сергеевич.

Валентин Петрович похлопал друга по плечу.

— Ладно, пойдем в Музей западной живописи. Он ближе!

Воробьев взял Мячикова под руку и повел к троллейбусной остановке.

Когда старики прибыли в музей, их встретил плакат: «Юбилейная выставка Рембрандта. 300 лет со дня рождения».

— Возможно, что Рембрандт — это именно то, что нам надо! — загадочно произнес Воробьев.

Николай Сергеевич понимал, зачем они сюда пришли, но старался не думать об этом.

— В какой зал пойдем? — великодушно спросил Воробьев.

— Лично я люблю импрессионистов! — застенчиво признался Мячиков.

— Импрессионистов так импрессионистов...— согласился Валентин Петрович.— Для тебя я на все готов!

Первый экспонат, у которого задержался Мячиков, скульптура Родена «Поцелуй».

— Какая прелестная вещь! — восхитился вслух Николай Сергеевич, забывая об опасности, связанной с присутствием Воробьева.

— Эта скульптура не годится! — покачал головой Валентин Петрович.— Врачи не разрешают мне поднимать тяжести. Но ты подбросил оригинальную идею. О скульптуре я как-то не подумал...

И Воробьев подвел друга к маленьким бронзовым фигуркам Аристида Майоля, которые свободно могли бы поместиться в кармане.

— Хороший скульптор этот Майоль?

— Конечно, он не Роден,— тоном знатока ответил Николай Сергеевич,— но мастер интересный.

— Ясно. Плохого здесь держать не станут. Обожди меня! — и Валентин Петрович заспешил к смотрительнице зала, бодрой старушке, которая зорко следила за тем, чтобы посетители не хватали руками произведения искусства.

— А вы не боитесь,— спросил Воробьев,— что кто-нибудь украдет вон те маленькие статуэтки?

Смотрительница охотно вступила в разговор:

— Одну уже украли! Но теперь с этим покончено. Теперь все статуи приморожены к постаментам!

— Как приморожены? — с профессиональным интересом переспросил инженер Воробьев.

— Очень просто — сжатым воздухом! — объяснила старушка.

— Спасибо! — Воробьев вернулся к Мячикову: — Скульптуры отпадают в принципе — они приморожены к постаментам.

— Очень хорошо. Значит, их никто не стащит! — злорадно отозвался Мячиков, любуясь в этот момент картиной Матисса.

Валентин Петрович тоже посмотрел на картину и возмутился:

— Что ты в ней нашел? Она такая здоровенная!

— О картинах не судят по размеру! Дай мне спокойно смотреть! — взмолился Нико-

лай Сергеевич.— Я тут давно не был. Я хочу получать удовольствие!

— Мы здесь не за этим! — напомнил Воробьев.

Но Мячиков упорно стоял на своем:

— Лично я пришел сюда потому, что люблю смотреть картины!

— Ну, хорошо, хорошо! — уступчиво сказал Воробьев, понимая, что к ценителю живописи нужен деликатный подход.

Следующей картиной, у которой Николай Сергеевич застрял надолго, был «Оперный проезд в Париже» Писсарро.

Валентин Петрович покорно дожидался, пока Мячикову не надоест глазеть на Париж.

— Это моя любимая вещь! — умилялся Николай Сергеевич.— Валя, спасибо, что ты меня сюда привел! Ах, как хорошо! Как жаль, что мы редко бываем в музеях, засасывает нас текучка! Нет, надо чаще встречаться с искусством. Искусство — это единственная непреходящая ценность.

Воробьев немедленно отреагировал:

— Конечно, картина великовата, но тебе я верю! У тебя хороший вкус! Вот эту картину мы и возьмем!

— Но я не хочу красть картину! — завопил несчастный следователь. Посетители обернулись на него с недоумением. Кто-то засмеялся.

— Не ори! — обозлился Воробьев.— Чего ты разорался!

Мячиков ринулся к выходу, но Воробьев догнал его и сказал успокаивающе:

— Ну, ладно! Не нервничай! Пойдем посмотрим выставку Рембрандта!

— Я пойду, но только с одним условием! — строго предупредил Николай Сергеевич.— Если ты еще хоть раз посмеешь...

— Не посмею! — кротко пообещал Воробьев.

В рембрандтовском зале висело семь картин. При виде великих полотен на Мячикова снизошло благоговение. От картины к картине он стал переходить на цыпочках.

— Маленьких только две! — заметил Воробьев.

— Ты опять за свое? — вскипел Мячиков.

Воробьев невинно пожал плечами.

— Какая из картин тебе больше нравится, та, где изгоняют из храма, или про святого Фому?

— Не скажу! — уперся Мячиков.

— У святого Фомы рама красивее! — вслух размышлял Валентин Петрович.— Красть нужно, конечно, Рембрандта. Тогда это на самом деле будет преступление века!

Мячиков молча побежал к выходу. С перепугу ему казалось, что все посетители музея смотрят не на шедевры, а на него. А герои картин тоже глядят не туда, куда им положено, а только на него, на Мячикова. Ему мерещилось, что бронзовые всадники, восседающие на бронзовых конях, указывают на него бронзовыми пальцами. Ужас объял Николая Сергеевича.

Современная проза, так же как современный кинематограф, не может обойтись без видений, снов и кошмаров, которые мучают главное действующее лицо. Только благодаря им, то есть виденьям, снам и кошмарам, удается проникнуть в труднодоступный внутренний мир героя.

Кошмар Мячикова № 1

Итак ужас объял Мячикова. Ему почудилось, что одна из бронзовых лошадей подняла копыто, поддела им бронзовое ядро, на которое опиралась до этого много веков, и изо всех сил пульнула этим ядром прямо в него, в Мячикова. Ядро летело, набирая скорость. Но в самый последний момент Мячиков изловчился, выставил вперед ногу и ловким ударом отправил ядро обратно. Оно заскрежетало, загудело и, изменив направление полета, угодило кавалеристу в лоб. На лбу сразу же вздулась гигантская металлическая шишка. Статуя пошатнулась и выругалась по-итальянски.

Опасность была велика, и Мячиков побежал, спасая свою шкуру. Сзади надвигался грозный цокот копыт. Два бронзовых наездника — кондотьер Коллеони работы скульптора Вероккио и кондотьер со страшной фамилией Гаттамелата работы Донателло скакали за Мячиковым по залам музея. Несмотря на

свои шестьдесят лет, Николай Сергеевич мчался, заткнув за пояс пушкинского героя: за Евгением гнался всего-навсего один медный всадник, а за Мячиковым — два! В воспаленном мозгу Николая Сергеевича блеснула удачная мысль. Он вспомнил, что лошади не умеют скакать по лестницам, и устремился вниз по мраморным ступеням...

Конец кошмара № 1

При выходе из музея дежурил милиционер. Мячиков подхалимски сказал ему:

— У меня ничего нет!

Милиционер поглядел на запыхавшегося старика как на ненормального и был почти прав.

Мячиков выскочил на свежий воздух, ждать Воробьева не стал и припустился по улице подальше от музея.

Он бежал до тех пор, пока не оказался у дома, где жили Воробьевы и Анна Павловна. Он поднялся на третий этаж и позвонил в квартиру Воробьева.

Дверь открыл самый младший Воробьев — Витя.

— Бабушка дома? — спросил Мячиков.

— Никого нет. Я один. Заходите, дядя Коля, сыграем в подкидного дурака! — обрадовался мальчик.

— Денег у тебя, случайно, нет? — задал неожиданный вопрос Николай Сергеевич.

— А сколько надо?

— Рубля два...

— У меня только пять копеек! — вздохнул Витя.

— До свидания! — попрощался Николай Сергеевич.— Ты не говори деду, что я заходил. Ладно?

После того как Витя захлопнул дверь, Николай Сергеевич пересек лестничную клетку и позвонил к Анне Павловне.

Когда она появилась на пороге, Мячиков смущенно пролепетал:

— Анна Павловна... извините за беспокойство... вы не одолжите мне; ну, рубля два... А то я вышел из дому без денег...

— Может быть, вам больше нужно? — радушно предложила женщина.

— Тогда дайте три! Я вам завтра верну!

Получив трешку, Николай Сергеевич выбежал на улицу и на ближайшем углу купил цветов ровно на три рубля. Через несколько минут он снова стоял у двери Анны Павловны. Снова она появилась на пороге, и Мячиков вручил ей букет:

— Вы свободны сегодня вечером? Давайте сходим в кино!

— А на какие деньги мы пойдем? Вы же, наверное, все потратили на цветы? — улыбнулась Анна Павловна.

— Я у вас опять одолжу! — нашелся Николай Сергеевич.

Глава шестая

Утром следующего дня Федяев вошел в комнату, где работал Мячиков.

— Добрый день, Николай Сергеевич! — сказал Федяев и забинтованной рукой, которая беспомощно висела на перевязи, указал на мужчину, выглядывавшего из-за его спины.— Познакомьтесь, это Юрий Евгеньевич Проскудин. Введите его, пожалуйста, в курс дела.

— В какой курс? — не понял Мячиков.

— Он вам все объяснит!

— А что у вас с рукой?

— Да, ерунда, бандитская пуля! — ответил Федяев и улетучился. В приемной он столкнулся с директором обувного магазина.

— Зачем вы сюда ходите? — раздраженно спросил прокурор.— Я же вам сообщил, что сапоги украл водопроводчик. Он проник в магазин через канализационный люк. Вор уже сознался.

— Я и пришел сказать вам спасибо за то, что вы нашли жулика! — благодарность переполняла директора.— Кстати, какой номер обуви у вашей жены? Мы только что получили лакированные туфли на широком каблуке, шведские. Это не туфли, а мечта!

— Моей жене ничего не нужно! — вспылил Федяев.

— Что она, ходит босая? — обиделся директор магазина.

Тем временем в комнате Мячикова Проскудин приветственно улыбался хозяину. Проскудину было лет около тридцати пяти. Он был почти красив, улыбка у него была почти обаятельной, он был одет почти изысканно, был почти умен и выражался почти интеллигентно:

— Меня прислали на ваше место... Так сказать, смена поколений...

— То есть как на мое? — упавшим голосом произнес Николай Сергеевич.— Федор Федорович обещал мне месяц... Я как раз... почти нашел преступление, которое я раскрою!

— Какие вы, старички, все неугомонные! Натерпелся я от вашего брата! — развел руками Юрий Евгеньевич.

— У меня нет брата! — сухо сказал Мячиков.

— Это я в переносном смысле...— все еще пытался наладить контакт Проскудин.

Но Николай Сергеевич был неприступен:

— У вас есть юридическое образование?

— Я окончил Институт мясо-молочной промышленности!

— Вас переводят к нам из мясокомбината? — с ехидством спросил Мячиков.

— Почти! — пошутил Проскудин.— Я заведовал райсобесом. Общался с такими, как вы. Давайте рассказывайте про свою работу, только, пожалуйста, покороче. А то люди вашего возраста разговорчивы, можно сказать, болтливы. Я-то это знаю...

— За что вас погнали из райсобеса? — спросил Мячиков, свирепея.

— Следователю надо говорить правду, он все равно до нее докопается.— Проскудин был настроен миролюбиво и доверительно.— Не повезло. Попал под кампанию: борьба с пьянством.

— Ах, вы еще и алкоголик!

— Да нет... ну выпил как-то... а кто теперь не пьет?.. У вас я долго не задержусь. Должность не по мне и оклад не устраивает. Так, временное прибежище...— утешил он Мячикова.

— Значит, меня увольняют для того, чтобы вы здесь отсиделись?

Когда робкие люди выходят из себя, их следует остерегаться. Но Проскудин этого не знал. Мячиков ему надоел, и, чтобы прекратить дискуссию, он выложил на стол козырного туза.

— Может быть, вы не знаете, я от Андрея Никаноровича!

— Я так и думал, что вы по блату!— К полному удивлению Проскудина, Николай Сергеевич выбежал из кабинета.

Николай Сергеевич примчался ко входу в прокуратуру, где молодой милиционер читал Сименона.

— Петя, у тебя есть оружие?

— Есть, но оно не заряжено,— ответил дежурный милиционер.

— Сойдет! — махнул рукой Мячиков.— Может, это и лучше, а то заряженное может ненароком выстрелить!

— Опасный преступник, Николай Сергеевич? — глаза милиционера жадно заблестели.

— Чрезвычайно! — сказал Мячиков, взял у милиционера браунинг и вернулся в кабинет.

— Руки вверх! — сказал он мрачно, направляя дуло на Юрия Евгеньевича.

— Ты что, сдурел? — перепугался Проскудин и на всякий случай поднял руки.

— Встать! Шагом марш! — скомандовал Мячиков.

Проскудин оторопело встал и зашагал к выходу. Николай Сергеевич неотступно следовал за ним, приставив незаряженный револьвер к его спине.

У выхода Николай Сергеевич задержался и приказал милиционеру:

— Петя, запомни его в лицо и больше сюда не впускай!

— Слушаюсь! — сказал милиционер.

— Ну, дедушка, я это тебе припомню! — злобно пообещал Проскудин.

Николай Сергеевич прицелился. Проскудин мгновенно исчез.

Мячиков отдал Пете оружие, возвратился к себе в комнату, снял телефонную трубку и набрал служебный номер Валентина Петровича Воробьева.

— Валя! — сказал Николай Сергеевич не-

обычным для него стальным голосом.— Пойдем грабить музей!

— Коля! — ответил Валентин Петрович голосом, в котором пела отвага.— Встречаемся через двадцать минут у главного входа!

Через двадцать минут Мячиков и Воробьев с противоположных сторон приближались к месту намеченного преступления. Надвигались сумерки. Большая черная туча закрыла небосвод. Прогремел гром. Заговорщики встретились и многозначительно пожали друг другу руки.

Но, к сожалению, сегодня совершить кражу века не удалось.

На ограде Музея западной живописи висел плакат:

«Выходной день».

Глава седьмая

Так как Мячиков музей не ограбил, а избыток энергии обязательно надо было израсходовать, он, в отличие от Воробьева, не вернулся на работу, а поспешил к Анне Павловне. Он не предупредил ее телефонным звонком и появился внезапно, как парной цыпленок в продовольственном магазине.

— Пройдемте в комнату! — возбужденно сказал Мячиков, когда Анна Павловна открыла входную дверь и с удивлением обнаружила незваного гостя.

— Пожалуйста! — неуверенно пригласила Анна Павловна.— Но у меня не совсем убрано. Я вас не ждала...

— Я тоже к вам не собирался! — ответил Николай Сергеевич, идя за Анной Павловной по коридору.— Если бы музей был открыт, я бы к вам не попал!

— Вы собирались в музей, у вас выходной день? — спросила Анна Павловна, когда они оказались в комнате.

— Выходной день не у меня, а в музее! — ответил Мячиков.— А на работе мне делать нечего!

— Что с вами? У вас нездоровый вид! — в голосе Анны Павловны сквозило беспокойство.

— Я нахожусь в состоянии аффекта,— объяснил Николай Сергеевич, бегая по комнате из угла в угол,— а в этом состоянии человек способен на все! Поскольку потом я не смогу решиться, я себя хорошо знаю, я хочу поговорить с вами заранее!

— Успокойтесь, сядьте, пожалуйста! — волнение хозяйки дома усилилось.— Хотите чаю? Может быть, вы голодны?

— Не отвлекайте меня, прошу вас! — попросил Мячиков.— А то я собьюсь с мысли!

Но бегать все-таки перестал и присел на подоконник рядом с цветочным горшком.

— Я пришел сделать вам предложение впрок!

Анна Павловна подумала, что ослышалась:

— Извините, но я не поняла, о чем вы говорите?

— Я прошу вас стать моей женой! Что тут непонятного? — Сейчас Николай Сергеевич мог говорить о чем угодно безо всякого стеснения.

Всем женщинам мира нравится, когда им делают предложение. Анна Павловна покраснела и засмущалась.

— Но я вижу вас третий раз в жизни!

— Зато я давно знаю вашего Володю! — Николай Сергеевич привел сильный довод в свою защиту, замолчал и с тревогой заглянул в глаза Анны Павловны.

— Но я не могу так сразу... Это как-то странно...— ответила женщина в растерянности.— Вообще вы мне симпатичны... Но этого мало, чтобы выйти замуж. Давайте подождем... пусть пройдет время...

Мячиков горячо поддержал Анну Павловну:

— Я с вами согласен! Сейчас я и сам не могу на вас жениться! Не имею права! Поэтому я и говорил, что прошу вашей руки, можно сказать, вперед... на будущее! Если, конечно, все обойдется!

Последним высказыванием Николай Сергеевич окончательно запутал Анну Павловну, которая уже не понимала — сделали ей предложение или нет.

— Вы говорите так туманно...

— Это потому, что я не могу раскрыть тай-

ну! Это не моя тайна! — прошептал Николай Сергеевич и почему-то огляделся по сторонам.

— Приляжте на диван! — предложила Анна Павловна, поняв, что Николаю Сергеевичу необходим покой.

— А я не знаю, что вы мне ответили — «да» или «нет»? — Мячиков слез с подоконника и остановился на полпути к дивану.

— Вам надо отдохнуть и прийти в себя! — Анна Павловна заботливо уложила гостя, подсунула под голову подушку, сбегала на кухню, намочила там под краном полотенце и, вернувшись в комнату, водрузила компресс на воспаленный лоб жениха.

— Поспите! — ласково посоветовала Анна Павловна, у которой был прирожденный талант сестры милосердия.

Николаю Сергеевичу стало хорошо. Он лежал на диване в комнате женщины, которую полюбил, а сама женщина присела возле него. Из мокрой повязки, холодившей лоб, приятно текло за шиворот. За стеной лениво переругивались соседи. Со спинки стула свисал ремень с кобурой, из которой высовывалась рукоятка револьвера. По рукоятке Мячиков определил, что это маузер... Мячиков улыбнулся Анне Павловне и закрыл глаза. Не прошло и минуты, как он заснул светлым и безгрешным сном праведника, каким и был в реальной жизни.

Анна Павловна бережно сняла полотенце со лба спящего, накрыла его пледом и тихонько ушла на кухню готовить ужин...

А Николаю Сергеевичу приснился несбыточный сон...

Несбыточный сон № 1

Над городом висел вертолет. Из брюха вертолета спускалась веревочная лестница, за которую цеплялся человек в красном тренировочном костюме. В этом человеке следователь с удивлением опознал самого себя. Одной левой рукой держась за шаткую лестницу, Мячиков плыл над городом. Это напоминало начало знаменитого фильма Феллини «Сладкая жизнь». Только там вертолет нес статую Христа. Мячиков, однако, этого фильма не видел. Он вообще редко ходил в кино, к тому же «Сладкую жизнь» у нас не показывали. Зачем нашему зрителю «Сладкая жизнь»?

Орлиным взглядом летящий сыщик шарил по магистралям. В потоке машин он засек ту самую «Волгу», которая была ему нужна до зарезу. Мячиков немедленно отдал распоряжение летчику, и вертолет погнался за автомобилем. Внезапно возникла угрожающая ситуация. Вертолет нес Николая Сергеевича прямо на фабричную кирпичную трубу. Столкновение Мячикова с трубой казалось неизбежным. Но Мячиков не растерялся. Он двумя ногами пихнул трубу, она покосилась и рухнула на мостовую. Мячиков огорчился, что нанес фабрике материальный урон, и одновременно обрадовался тому, что при падении труба никого не придавила.

Вертолет и преследуемый автомобиль мчались, не уступая друг другу в скорости. Вертолет мчался по небу, автомобиль по скверному асфальту. Выбрав подходящий момент, Мячиков прицелился и прыгнул на крышу «Волги».

Преступник в маске, который вел автомобиль, был очень хитер. Он направил автомобиль в жерло фабричной трубы, так кстати поваленной Мячиковым. Но во сне Николай Сергеевич тоже был не дурак. Он опять уцелел. Он соскочил с автомобильной крыши и побежал по трубе, в то время как машина ехала внутри. Однако преступник невольно допустил ошибку. Он позабыл, что фабричные трубы, широкие у основания, затем постепенно сужаются. Поэтому он въехал в трубу на солидной «Волге», а выехал из нее на крохотной инвалидной коляске. И это было понятно, так как «Волга» не смогла бы протиснуться сквозь узкую горловину.

Но Мячикову было наплевать, на чем выехал преступник. Он прыгнул на крышу коляски, прорвал брезентовый верх, плюхнулся рядом с водителем и сорвал с него страшную маску, в какой выступают обычно хоккейные вратари.

Под маской обнаружилось почти противное лицо Юрия Евгеньевича Проскудина!..

...Когда Николай Сергеевич проснулся, Анны Павловны уже не было. Встав, Мячи-

ков обнаружил записку, начертанную дорогой рукой:

«Ушла на работу. Ужин на столе».

Николай Сергеевич аккуратно сложил послание и спрятал его в карман, на память. Затем он с аппетитом поужинал, вымыл посуду, а перед уходом тоже оставил на столе записку и три рубля, которые одалживал накануне.

В записке было сказано:

«Мне у вас очень понравилось. Мое предложение остается в силе».

Глава восьмая

Существуют проверенные, зарекомендовавшие себя способы грабить музеи изобразительного искусства.

Но Воробьев решил идти своим, неповторимым путем.

Дерзость замысла Валентина Петровича заключалась в том, что великое похищение должно было состояться среди бела дня и на глазах у всех!

План Воробьева был нахален, элегантен и прост, как все великое! Валентин Петрович всегда и во всем был новатором...

Итак, кража века была назначена на среду 15 августа того самого года, в котором происходили описываемые события.

В ночь с четырнадцатого на пятнадцатое старики-разбойники не спали.

Николай Сергеевич написал сначала прощальное письмо дочери, которая жила с мужем в Красноярске, а затем принялся писать Анне Павловне.

Первое и последнее письмо следователя Николая Сергеевича Мячикова к любимой им Анне Павловне перед уходом на уголовное дело.

«Дорогая Анна Павловна!

Когда Вы прочтете эти искренние строки, я уже буду сидеть в кпз, то есть в камере предварительного заключения.

Пожалуйста, не думайте, что я настоящий преступник. Я, можно сказать, преступник поневоле. Я должен был так поступить во имя справедливости!..

Я был бы счастлив, если бы Вы когда-нибудь принесли мне в тюрьму передачу...

Так я и не поел Вашего куриного студня... Так мы и не были с Вами во Дворце спорта, не болели за Вашего Володю и не подбадривали его криками: «Шайбу! Шайбу!»

Теперь Вы, наверное, поняли, почему я делал Вам предложение впрок, на всякий случай...

Будьте счастливы, дорогая Анна Павловна! Я буду любить Вас до последней минуты, до тех пор, пока меня не зароют в могилу, покуда не вырастет над ней одинокая плакучая березка!

Преданный Вам

Н. С. Мячиков.

В ночь с 14 на 15 августа»...

Подпись Николая Сергеевича была неразборчивой: ее размыло слезами, которые текли из ангельских глаз автора письма...

У себя дома Валентин Петрович всю ночь ворочался с бока на бок. Заснуть не удавалось. Воробьеву хотелось отдать последние распоряжения, как и положено человеку, которому грозит тюрьма. Днем Воробьев не сомневался в успехе, но ночами его уверенность ослабевала.

Валентину Петровичу не терпелось разбудить Марию Тихоновну и посвятить в свою рискованную затею, но он понимал, что она обругает его и не пустит в музей...

15 августа солнце взошло ровно в пять часов.

Вместе с солнцем встал Николай Сергеевич и вышел на балкон, чтобы в последний раз полюбоваться на восход не через решетку.

Вместе с солнцем поднялся и Валентин Петрович. Он тоже вышел на балкон и сделал там легкую гимнастику. Ночные страхи прошли, и теперь Воробьев был готов к решающему броску. Пока Мария Тихоновна продолжала спать, Валентин Петрович стащил из комода скатерть, прокрался в ванную комнату, заперся в ней и обмотал скатерть вокруг торса. Ходить обернутым в скатерть было неудобно, но вынести скатерть в открытую — страшно. Валентин Петрович не боялся ограбить музей, но жены он боялся...

Воробьев пришел к Мячикову, как и было условлено, ровно в половине одиннадцатого. Правой рукой он опирался на трость, а в левой нес сверток с веревками и двумя синими халатами, взятыми в лаборатории «Промстальпродукции».

— Ты готов? — громогласно спросил с порога Воробьев.

— Нет! — тихо ответил Николай Сергеевич.

Его тон заставил Валентина Петровича насторожиться. Он испытующе посмотрел на друга.

— Струсил?

— У меня такое ощущение, Валя... ты не понимаешь, на что мы идем! — Николай Сергеевич старался говорить мягко, но убедительно.— Думаешь, в случае неудачи нам дадут пятнадцать суток? Должен тебя разочаровать: нам дадут пятнадцать лет, что в нашем возрасте... Этот срок я обещаю тебе как юрист!

На секунду Воробьев заколебался, потом в его глазах появилось упрямство, и он решительно сказал:

— Большому кораблю — большое плавание!

— Валя! — настойчиво продолжал Мячиков.— Нам никто не поверит, будто это чудовищное преступление мы совершили для того, чтобы меня не турнули на пенсию! Этого мы никому не докажем! Мы станем для человечества теми, кто осквернил память Рембрандта!

— Наш суд мне поверит! — несколько неуверенно произнес Воробьев.

— Много ты про это знаешь! — безнадежно махнул рукой Николай Сергеевич.

— Но я уже взял разгон, я набрал большую скорость, я уже не могу затормозить! — Воробьев подбадривал не только друга, но и самого себя.

— Валя! Ты идешь на это ради меня, а я этого не стою! — продолжал отговаривать Мячиков.

И тогда Валентин Петрович сказал убежденно:

— Нет, Коля! Стбишь! Ты человек с большой буквы! Я тебя люблю!

— Я тебя тоже люблю, Валя! — дрогнувшим голосом произнес Николай Сергеевич, сдерживая нахлынувшие слезы.

— Пойми, плакса! — нежно сказал Воробьев.— Мы должны доказать, что старики тоже люди! Мы заставим считаться с нами, мы заставим себя уважать! Мы идем защищать святое дело, вперед!

— Если ты это делаешь ради меня,— взволнованно сказал Мячиков, энтузиазм друга увлек его,— то я пойду на это ради тебя!

Воробьев растроганно обнял старого товарища.

— Давай посидим перед дорогой!

Они присели на диван, помолчали с минуту, а потом Мячиков, именно он, скомандовал:

— В путь!

Бандиты встали, вышли из квартиры, спустились по лестнице и оказались на Липовой улице.

— Какая сегодня прекрасная погода! — сказал Николай Сергеевич.— В такой день особенно не хочется садиться в тюрьму!

— Типун тебе на язык! — и Воробьев прибавил шагу.

— Зачем ты взял трость? — Мячиков старался не отставать.

Валентин Петрович обрадовался.

— Вот видишь, ты не догадался. Это не трость, а раздвижная лестница. Я ее сам сконструировал.

— Но с палкой в музей не впустят! Скажут, чтобы мы оставили ее в раздевалке.

— Хромого пустят! — и Воробьев натурально захромал, припадая на левую ногу.— Ну как?

Восторга в друге он не вызвал. Мячиков сказал довольно хмуро:

— Надеюсь, сойдет!

— Не нравится мне твое настроение! — назидательно заметил Воробьев.

Старики сели в троллейбус и через полчаса очутились возле музея. Здесь было много автобусов, из которых высаживались туристы, приехавшие буквально со всего света.

Мячиков решил схитрить.

— Погляди сколько народу! Они примчались издалека, чтобы поглядеть на картины Рембрандта. Давай не будем лишать их этого удовольствия. Ведь если мы возьмем одну картину, они увидят на картину меньше!

— Посторонние разговоры я запрещаю! — рявкнул Воробьев.— Операция началась! За мной!

Хромая и опираясь на трость, предводитель ринулся к входу в музей. Его робкое войско в составе Н. С. Мячикова поплелось следом. Пройдя через входные двери, отряд похитителей попал в маленький вестибюль. Справа при входе находилась касса, где в очереди за билетами выстроилось несколько человек. Мраморная лестница вела вниз, в гардероб. Как и положено командиру, Воробьев шагал впереди. Не забывая хромать, он начал спускаться по лестнице. А его войско стало в очередь за билетами. Оказавшись внизу, Воробьев стал терпеливо ждать, пока подойдут главные силы. Наконец в толпе экскурсантов показалась долгожданная армия. Она имела бледный вид.

— За мной, в туалет! — отдал приказ хромой атаман.

— Хоть мне и страшно, но я не хочу...— возразили войска, но покорно последовали в мужской туалет. Там они начали выполнять приказ и расстегивать пуговицы.

— Мы пришли сюда не за этим! — приструнило командование, открыло дверь в кабину и пальцем поманило войско.

Запершись в кабине, отряд преобразился. Он, то есть отряд, вышел из кабины одетым в синие маскировочные халаты. Точно в таких халатах ходят музейные рабочие. Отряд нес лестницу длиною в шесть метров. Впереди маршировал Воробьев, а замыкал колонну Николай Сергеевич, моральный дух которого был равен нулю. Он не столько нес лестницу, сколько держался за нее, чтобы не упасть от страха.

При виде контролеров, дежуривших у центрального входа, Мячиков машинально достал из кармана входные билеты. По счастью, Воробьев это заметил и отдал распоряжение немедленно спрятать билеты!

— Но нас не впустят! — прошептал Николай Сергеевич.

— Мы делаем вид, будто здесь работаем! Зачем же нам билеты, обалдуй?

Напарник не остался в долгу:

— А зачем ты тогда хромаешь? Теперь ведь у тебя в руках не трость, а лестница!

— Спасибо за критику! Учту! — сказал Воробьев.

За перепалкой они не заметили, как миновали контроль и, повернув налево, оказались в зале номер 28. Именно здесь экспонировалась картина Рембрандта Ван-Рейна «Неверие святого Фомы», над которой нависла угроза похищения.

Глава девятая

Старики в синих халатах поставили лестницу возле стенда, где висела обреченная картина.

Как и следовало ожидать, немедленно подошла смотрительница.

— Что собираетесь делать? — ее голос звучал строго. Но Воробьев правильно рассчитал, что смотрительница не может знать в лицо всех рабочих, так как штаты музея, как и все остальные штаты, не могут не быть раздутыми.

— Отнесем ее на реставрацию! — спокойно ответил Воробьев, а Николай Сергеевич не сказал ничего, так как потерял дар речи.

— Что за странная лестница? — удивилась смотрительница.

— Экспериментальная, — опять спокойно объяснил Воробьев.— Ее по заказу музея сделал народный умелец. Колька! — обратился он к Мячикову.— Обожди, я сейчас! — и исчез, оставив партнера в критическом положении.

Все поплыло и закружилось перед глазами Николая Сергеевича. И картина Рембрандта, и старушка смотрительница, и посетители, и он сам. Николая Сергеевича вернул к жизни оптимистический голос Воробьева:

— Я вывернул пробки, чтобы отключить звуковую сигнализацию. Коля, ты держи картину, а вы,— попросил он смотрительницу,— придерживайте, пожалуйста, лестницу. Так-то она крепкая, но мало ли что...

Мячиков коченеющими руками схватился за золоченую раму, смотрительница взялась за лестницу, а Валентин Петрович начал взбираться наверх.

Возле бригады рабочих скапливались посетители. Скоро образовалась толпа. Все хо-

тели в последний раз взглянуть на картину, которую сейчас унесут. Воробьев умело развязал узлы, затем спустился вниз, укоротил лестницу, отобрал у Николая Сергеевича картину и приказал ему:

— Неси лестницу! — и, кивнув смотрительнице, направился с картиной к выходу.

Николай Сергеевич пошел за Воробьевым, как на эшафот, неся лестницу, по которой он будет взбираться к виселице, чтобы продеть голову в петлю.

Они вновь миновали контроль, и вновь Воробьев увлек Мячикова в туалет. Валентин Петрович впихнул сообщника в кабину, превратил лестницу в трость и сунул Николаю Сергеевичу шедевр:

— Подержи его! А я пойду вверну пробки.

— Они сами включат,— запротестовал Мячиков.— Уйдем отсюда и поскорее!

— Сейчас во всем музее отключена сигнализация. А что если этим воспользуются настоящие жулики?

— Ты прав! Иди! — Николай Сергеевич заперся на задвижку и остался в мужском туалете с подлинным Рембрандтом в руках.

Через несколько минут Валентин Петрович возвратился.

В туалете царила мертвая тишина.

— Коля, ты в какой кабине? — забеспокоился Воробьев.

— Мы здесь! — послышался трусливый голосок.

— Кто мы? — перепугался Воробьев.

— Я и Фома! — эзоповым языком напомнил Николай Сергеевич.— Разве ты забыл, что мы украли картину?

Воробьев огляделся по сторонам, но в туалете, слава богу, кроме них, никого не было.

— Впусти меня! — распорядился Глава экспедиции.

Войдя в кабину и снова запершись, Воробьев разделся, размотал с торса скатерть, тщательно обернул в нее картину и перевязал веревками. Халаты он сложил в сверток и сказал Мячикову:

— Ты видишь, как *это просто!*

Чтобы выбраться из музея, надо было пройти мимо раздевалки. Гардеробщики не обратили на похитителей ни малейшего внимания. Однако у самого выхода дежурил милиционер. Он специально дежурил на этом месте, чтобы из музея нельзя было ничего вынести.

Николай Сергеевич осознал, что курносый милиционер и спина Воробьева, идущего впереди, последнее, что он видит в свободной жизни.

— Что несете? — напрямик спросил милиционер.

— Картину Рембрандта! — тоже напрямик ответил Воробьев.

Милиционер оценил шутку и засмеялся. У милиционера было развито чувство юмора, и это спасло друзей.

Воробьев, который нес картину в руках, отворил дверь и пропустил Мячикова вперед:

— Пожалуйста!

— Вот видишь! — заметил Воробьев, когда они шли по улице, направляясь к троллейбусной остановке.— Надо всегда говорить правду!

Потом они ехали в троллейбусе, и кто-то из пассажиров толкнул Воробьева. Мячиков, он постепенно приходил в себя, укоризненно сказал:

— Товарищ, осторожнее! У него в руках картина из музея, а это народное достояние!

Так была совершена кража века...

Глава десятая

Картина Рембрандта, одетая в резную золоченую раму, стояла на диване, прислоненная к подушке.

— Представляю себе, какая сейчас паника в музее! — гордо сказал Воробьев.— Милицейские машины, сирены, музей оцеплен, обыскивают всех посетителей...

Он не договорил, потому что услышал глухой стук.

Николай Сергеевич лежал на полу в обмороке. Увидев произведение Рембрандта в своей квартире, он понял, что, собственно, произошло, и потерял сознание.

Воробьев в испуге кинулся к телу друга и закричал:

— Коля! Коля! Что с тобой?

Коля не отвечал. Тогда Воробьев схватил телефонную трубку и набрал «03» — номер «скорой помощи»:

— Приезжайте скорее! Человек лежит на полу и не подает признаков жизни!

— Где лежит? — спросил женский голос.— Дома или на улице?

— Дома.

— Тогда обращайтесь не к нам, а в «неотложную помощь»!

Воробьев хотел возразить, но не успел. Опытная дежурная повесила трубку.

Воробьев долго дозванивался в справочное бюро, чтобы узнать телефон неотложки, а когда добрался до нее, начал так:

— Человек умирает!

— Фамилия? — заученно спросили Валентина Петровича.

— Мячиков.

— Имя и отчество?

— Николай Сергеевич! Зачем вам отчество? Вы приезжайте скорее!

Но прекратить бесстрастный допрос было невозможно.

— Сколько лет?

— Шестьдесят. Но какое это имеет значение?

— Домашний адрес?

— Липовая, 31, квартира 5.

— Какая у больного температура?

Воробьев взвился:

— Человек без сознания, а вы хотите, чтобы я мерил ему температуру!

— На что он жалуется?

— Он уже ни на что не жалуется.

— Ждите! Врач будет!

И в трубке послышались короткие гудки.

Пока Воробьев изо всех сил добивался медицинской помощи, Мячиков открыл глаза, опять увидел памятник мирового искусства и застонал.

Воробьев склонился над ним.

— Как ты, Коля? Что у тебя болит?

— Совесть!

— Возьми валидол и положи под язык! — Валентин Петрович достал из верхнего кармана пиджака лекарство, одну таблетку дал Николаю Сергеевичу, а другую взял себе. Теперь разбойники в унисон сосали валидол.

Воробьев снял с дивана одну из подушек и подложил под голову Мячикова, который все еще валялся на полу.

— Ну что же, отдохнешь, а потом тащи картину твоему Федяеву. Не успела она пропасть, как ты ее нашел!

— Я сам хочу избавиться от нее как можно скорее! — Николай Сергеевич встал, хотел было опуститься на диван, но сидеть рядом со святым Фомой не отважился. Мячиков явно боялся картины и поэтому забился в противоположный угол комнаты.— Я могу вернуть картину после того, как прокуратура начнет розыск. Иначе все будет выглядеть подозрительно: откуда это я узнал, что картину стащили?

— Тогда беги поскорее в прокуратуру,— посоветовал сограбителю Воробьев,— а то расследование поручат кому-нибудь другому...

«Неотложная помощь» приехала тогда, когда в квартире уже никого не осталось. На звонок в дверь не ответили, на стук тоже.

— Надо выламывать дверь! — распорядился врач.— Может быть, мы успеем его спасти!

Послали за слесарем. Он пришел вместе с управдомом. Слесарь не стал затевать долгой возни с замком. Он разбежался и вышиб современную дверь плечом.

Войдя в квартиру, врач, шофер, управдом и слесарь долго искали покойника, но остались с носом. На картину Рембрандта никто, естественно, не обратил ни малейшего внимания.

— Должно быть, хозяин живой! — огорчился управляющий домом.— Ушел куда-нибудь, а мы дверь ломали. Кто же теперь будет за это отвечать?

Возмущенный врач составил акт.

— Безобразие! У меня столько вызовов, а такие, как ваш симулянт Мячиков, отрывают меня от больных. Мы его оштрафуем!

Врач и шофер быстро ушли, а управдом приказал слесарю:

— Давай ремонтируй дверь!

— А кто мне за это заплатит? — уперся слесарь.

— Тогда так...— решил управдом.— Ты тут дождись хозяина и заодно покарауль квартиру. Придет хозяин, с ним и сговоришься!

Управдом отправился обратно в контору, а слесарь включил телевизор, снял с дивана картину Рембрандта и лег, заняв ее место. Этот слесарь любил смотреть телевизор лежа...

О том, что случилось у него на квартире, Мячиков понятия не имел: когда Воробьев взывал к медицине, Николай Сергеевич пребывал в беспамятстве. А когда Мячиков пришел в себя, Валентин Петрович так обрадовался этому, что позабыл рассказать про вызов.

Николай Сергеевич с трепетом переступал порог прокуратуры. Если еще вчера Мячиков был порядочным человеком, то сегодня он стал человеком с двойным дном. С одной стороны, он продолжал оставаться следователем, с другой стороны, превратился в нарушителя закона. В душе у него одновременно звучали две мелодии: похоронная и бравурная, образуя сумбур вместо музыки. Две ноги Мячикова тоже жили в разладе. Если одна безбоязненно торопилась в кабинет Федяева, то другая — панически бежала прочь из здания прокуратуры. Победила бесстрашная нога, и Мячиков возник в кабинете Федора Федоровича.

— Привет, шеф! — развязно сказала одна половина, а другая поспешно добавила:— Извините, пожалуйста, за бесцеремонное вторжение!..

— Рад вас видеть, присаживайтесь! — безразлично сказал Федяев.

— Я бы хотел... у вас... узнать...— запиналась робкая половина Мячикова, а нахальная ее перебила: — Почему, в конце концов, вы не поручаете мне расследование грандиозного преступления?

— Но за последние дни ничего существенного не произошло! — ответил Федяев, обескураженно разглядывая подчиненного.

— Неужели ничего существенного? — лицемерно опечалилась осторожная половина, а неосторожная брякнула: — Я чувствую сердцем, что произошло преступление века!

— Сердце вас обманывает,— насмешливо заметил прокурор.— В нашей стране преступление века произойти не может.

— Если вы мне его не доверите,— продолжала активная половина и в запале проговорилась: — я найду эту картину на общественных началах!

— Какую картину? — Федяев ровным счетом ничего не понимал.

Мячиков смекнул, что зашел слишком далеко.

— Я имел в виду неприглядную картину преступления!

Он наконец-то сообразил, что начальнику еще ничего не известно о краже в музее. Оставаться в кабинете было бессмысленно, активная половина могла сболтнуть еще чего-нибудь, и поэтому человек с двойным дном решил было ретироваться, но не успел.

Широко распахнулась дверь, и в кабинет ввалились сотрудники прокуратуры в полном составе. Во главе их шагал бесподобно красивый и неправдоподобно элегантный мужчина. Он не шагал, а скорее шествовал и улыбался. Улыбка у него была благородной, честной и неподкупной. Такая улыбка располагала и обвораживала. Этому человеку сразу хотелось доверить все — и душу, и тайну, и кошелек.

— Можно начинать, гражданин начальник? — спросил он у прокурора.

— Действуйте! — махнул рукой прокурор.

Несравненный красавец встал напротив Николая Сергеевича.

— Дорогой мой благодетель, Николай Сергеевич! Сегодня ровно пять лет, как я вышел на свободу. В своем проклятом прошлом я раздевал людей. Теперь я их одеваю. И все это благодаря вам. Разрешите поднести вам плоды своего честного труда!

И бывший уголовник распаковал пакет, который принес с собой, заставил Мячикова

снять темно-синий пиджак и надеть ослепительно-белый.

Все, включая Федяева, зааплодировали, а Николай Сергеевич растроганно расцеловался с портным.

Правда, пойти домой в белом костюме, годном разве для фестиваля в Канне или для «Голубого огонька», Николай Сергеевич не рискнул. Он нес костюм в свернутом виде.

Мячиков шел и мучительно размышлял над тем, почему в музее не бьют тревогу?

Когда Николай Сергеевич вернулся домой, то увидел, что в его квартире высажена входная дверь.

Мячиков сразу разгадал, что на самом деле двойную игру вел Федяев, который искусно притворялся, будто ничего не знает о похищении. Замысел Федяева стал ясен старому следователю.

Прокурор решил сначала захватить картину, поскольку она представляла большую ценность, нежели Мячиков, а уже потом арестовать его самого. Николай Сергеевич не сомневался, что в квартире ожидает засада.

Николай Сергеевич мог убежать. На мгновение эта недостойная, но естественная мысль промелькнула в его опустошенном мозгу. Но он отверг ее со всей решительностью. Ему не хотелось скрываться и жить в подполье. Он устал от безумств. Он был рожден для спокойной, размеренной жизни. Он вошел в квартиру, готовый сдаться властям.

Слесарь лежал на диване и все еще смотрел по телевизору хоккейный матч.

— Я вас давно жду,— сказал слесарь. Он сел и жестом пригласил хозяина квартиры устраиваться рядом.— Давайте досмотрим хоккей, а потом перейдем к делу!

Николай Сергеевич догадался, что оперативник, пришедший его брать, хоккейный болельщик. Николай Сергеевич взглянул на экран и узнал Володю, который мчался на коньках к воротам противника. Но сейчас Мячикову было не до сына любимой Анны Павловны. Мячиков думал только о том, как предупредить друга, как спасти его? В трагическую минуту он заботился не о себе, а о Воробьеве.

— Можно я позвоню? — спросил Николай Сергеевич у слесаря, не надеясь на положительный ответ. Однако слесарь кивнул.

Мячиков подошел к телефонному аппарату, набрал номер и, с опаской поглядывая на слесаря, шепотом сказал Воробьеву, который снял трубку:

— Это я! За мной пришли! Он досматривает хоккей! Тебя я не выдам! Прощай навек!..

Мячиков повесил трубку, присел рядом со слесарем и поблагодарил:

— Большое спасибо, что вы разрешили мне позвонить! Вы очень добры!

Но слесарь, поглощенный игрой, не обращал внимания на слова Мячикова, он их не слышал. Он подпрыгнул на диване и заорал:

— Бей! А... а... Мазила!

Когда матч кончился, слесарь выключил телевизор и в упор посмотрел на несчастного:

— На пол-литра дадите?

Николай Сергеевич растерялся и спросил, ничего не соображая:

— За что?

Слесарь понял его по-своему:

— Замок придется чинить, петли перевешивать. И потом плечо у меня до сих пор болит, думаете, просто было дверь высаживать.

— Вы кто? — едва слышно произнес Мячиков.

— Слесарь я, из домоуправления!

— Ах, вы слесарь! — повторил Николай Сергеевич и стал сползать с дивана на пол, второй раз за день теряя сознание.

Испуганный слесарь рванулся к телефону вызывать «скорую помощь».

Все началось сызнова.

Глава одиннадцатая

Узнав о том, что Мячикова взяли, Валентин Петрович посинел от злости. Он швырнул телефонную трубку и выругался. Он заметался по комнате, с грохотом опрокидывая стулья.

На шум прибежала жена.

— Что с тобой, Валя?

— Мерзавцы! — бушевал Воробьев.— Я им

покажу! Я этого так не оставлю! Они хватают невиновного, когда виновный,— он ударил себя кулаком в грудь,— гуляет на свободе!

К полному удивлению Марии Тихоновны, он обнял ее и сказал с надрывом в голосе:

— Прости меня, Маша! Ты была мне прекрасной женой. Поцелуй детей и внука!

И опрометью кинулся прочь из дома.

Мария Тихоновна рванулась вдогонку:

— Куда ты?

— В тюрьму! — не оглядываясь, буркнул Воробьев и скрылся из виду.

А слесарь, закончив телефонный разговор с дежурной, наклонился над Николаем Сергеевичем и понял, что «скорая помощь» может уже не приезжать. Мячиков лежал абсолютно бездыханный. Доброму слесарю не хотелось оставлять усопшего на сквозняке. Слесарь бескорыстно навесил дверь и, сняв кепку, на цыпочках покинул квартиру. Стук захлопнувшейся двери вернул Мячикова к жизни, и он открыл голубые глаза... Мячиков и не подозревал, что его справедливый и неугомонный друг спешит сдаваться властям, чтобы принять вину на себя. Валентин Петрович решил отдаться в лапы правосудия не по месту жительства, в районном отделении милиции, а самому Федяеву.

— Федяев у себя? — закричал Воробьев, ворвавшись в приемную.

— Он на перевязке! — ответила секретарша.

— Я подожду! — угрожающе сказал Воробьев и уселся на стул возле двери прокурорского кабинета. По мере того как шло время, решимость в душе Воробьева медленно, но верно сдавала передовые позиции чувству страха, недостойному такого человека, как Валентин Петрович.

Когда страх на семьдесят пять процентов заполнил организм Воробьева, в приемную Федяева вбежал Мячиков.

— Ты уже у него был? — в панике спросил Николай Сергеевич.

— Откуда ты взялся? — глаза Валентина Петровича засветились радостью.— Тебя уже выпустили?

— Я тебя еще раз спрашиваю, ты уже был у Федяева?

— Не могу его дождаться! — гневно воскликнул Воробьев.

Николаю Сергеевичу сразу полегчало.

— Ваш друг, Николай Сергеевич, упорно отказывается рассказать, зачем ему нужен Федяев? — кокетливо сказала Мячикову секретарша.

— В общем, скрывать тут нечего. Я один ограбил музей! — объяснил Воробьев. Он был убежден, что все уже раскрылось и надо выгораживать Мячикова.— Ваш следователь,— он показал на него,— здесь ни при чем.

Николай Сергеевич обиделся. Он позабыл, что примчался сюда уберечь друга от ненужного признания.

— Нет, при чем!

— Я один все это сделал! — сказал секретарше Воробьев.— Не примазывайся! — прикрикнул он на друга.

Однако Николай Сергеевич не мог остановиться. Нельзя было допустить, чтобы Воробьев отвечал за все в одиночку, и он припер его к стенке.

— Но картина-то у меня!

— Я ее отнес к тебе на сохранение, но ты не знал, что она краденая! — нашелся Валентин Петрович.

Но Мячиков вошел в азарт:

— Как я мог этого не знать, когда украл ее я!

Мячиков помнил одно — надо отводить от друга беду.

Но и тот помнил то же самое и поэтому зашелся:

— Ты враль! Ты жалкий хвастун!

Секретарше надоела старческая болтовня.

— Это только на Западе крадут картины, а у нас — бессмысленно! Продать некому. Извините, товарищи, вы мне мешаете работать.

В это мгновение Валентина Петровича озарило. Он понял, что секретарша ничего не знает. А если не знает секретарша — значит не знает никто. Воробьев ужаснулся тому, что чуть не провалил всю затею. Он погля-

дел на Мячикова диким взором и шепотом спросил:

— Ты откуда сюда пришел?

— Из дома! — многозначительно ответил Николай Сергеевич.

— А там ты не был? — Воробьев сделал ударение на слове «там».

— Не был!

— Но ты же мне звонил!

— Это роковая ошибка!

— Здесь никто ничего не подозревает?

— Никто!

— Почему?

— Сам поражаюсь! — сказал Мячиков, и в нем проснулся профессиональный инстинкт.— Дайте мне, пожалуйста, телефонный справочник,— обратился он к секретарше. Найдя номер, он позвонил в музей:— Говорит следователь Мячиков. Не было ли у вас сегодня произведено хищение? — Николай Сергеевич выслушал ответ и попрощался:— Извините, благодарю вас, всего хорошего!

Он повесил трубку и, глядя в хорошие глаза Воробьева, медленно произнес:

— У них никто никогда ничего не крал!

На Воробьева было жалко смотреть.

Не сговариваясь, старики сорвались с места и кинулись к выходу.

На улице Николай Сергеевич взял Воробьева под руку.

— Это я во всем виноват! Прости меня, Валя! Я принял слесаря за оперативника.

— Но как ты догадался, что я здесь?

— Я знаю твой характер!

— Прости меня, Коля! — Воробьев и сейчас не уступал другу.— Это я во всем виноват! Я поторопился идти к Федяеву и едва не погубил нас обоих!

— Я тебя прощаю! — любовно сказал Мячиков.— Прости ты меня!

— И я тебя, конечно, прощаю! — сказал Воробьев.— Но музею я этого не прощу! Что они там, ослепли?

— Иди скорее домой! — забеспокоился Николай Сергеевич.— Я тебе звонил, там все с ума сходят!

— А ты скорей поезжай к себе, сторожи Рембрандта!

И старики разошлись.

Пока Мячиков добирался домой, его успели опередить. Приехала медицинская помощь, вызванная слесарем. Прибыли тот же врач и тот же шофер. Ни на звонок, ни на стук никто дверь не отворил. Врач, мстительный по натуре, на этот раз взъерепенился. Он вызвал управдома и опять приказал взломать дверь! Управдом послал за слесарем. Тот опять разбежался и, как снаряд, вонзился в препятствие. Дверь рухнула, и слесарь приземлился рядом с Рембрандтом.

Подходя к дому, Николай Сергеевич увидел возле подъезда машину с красным крестом, в которую вносили слесаря. «Неотложка» приезжала не зря. У слесаря был перелом плеча.

Поднявшись по лестнице, Николай Сергеевич обнаружил, что дверь его квартиры опять взломана. Готовый ко всему, он вошел в пролом, заглянул в комнату и облегченно вздохнул. Картина Рембрандта была на месте. Николай Сергеевич присел на диван и стал размышлять — кому и зачем понадобилось второй раз выламывать дверь?

(Окончание в следующем номере)

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Адъютант его превосходительства», 1-я серия (18 ч.); 2-я серия (19 ч.).

Авторы сценария И. Болгарин, Г. Северский. Режиссер-постановщик Е. Ташков. Главный оператор П. Терпсихоров. Художники М. Карташов, В. Филиппов. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Е. Федоров.

В главных ролях: Ю. Соломин, С. Милокостый, В. Стржельчик, В. Козел, Т. Иваницкая, Н. Тимофеев, Е. Шутов, А. Петров, Н. Граббе, О. Голубицкий, В. Павлов, К. Желдин, П. Кудлай, Е. Тетерин, Л. Данилина, Е. Ташков, И. Старыгин, В. Гросман, А. Пресняков, В. Грачев, С. Симонов, И. Матвеев, Г. Гирдвайнис, Л. Чурсина, В. Барков, В. Маренков, В. Колпаков, Ю. Медведев, Ю. Мартынов, В. Маркин, А. Нищенкин, А. Смирнов, И. Симоненко, И. Телелюев, Г. Пласкин, В. Протасенко, Г. Терсков, К. Тыртов.

«Антрацит», 8 ч.

Автор сценария Э. Володарский. Режиссер-постановщик А. Сурин. Операторы-постановщики В. Ошеров, М. Биц. Главный художник В. Кислых. Композитор А. Муравлев. Звукооператор В. Киршенбаум.

В главных ролях: Ж. Прохоренко, Р. Громадский, А. Збруев, Ю. Назаров, В. Заманский, Г. Николаенко, Л. Максанова, Л. Константинова, Ф. Одиноков, В. Цапко, С. Соколовский.

«Дом в пять стен», 2 ч.

Авторы сценария А. Горохов, С. Галкин. Режиссер-дипломник С. Галкин. Оператор-дипломник П. Чухрай. Главный художник А. Лебедев. Композитор Ю. Саульский. Звукооператор В. Лагутина.

В главных ролях: Н. Николенко, В. Толкунова, С. Приселков, Ю. Назаров, Г. Крашенинников.

«Конец Любавиных» (по роману В. Шукшина «Любавины»), 9 ч.

Авторы сценария Л. Нехорошев, Л. Головня. Режиссер-постановщик Л. Головня. Оператор Б. Брожовский. Художники И. Пластинкин, Б. Царев. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Б. Зуев.

В главных ролях: А. Акчурин, М. Вертинская, В. Хлевинский, Г. Яцкина, В. Дворжецкий, Г. Жженов, А. Джигарханян, Ю. Гусев, А. Ванин, Э. Изотов, Р. Филиппов, Н. Парфенов, Н. Сазонова, Л. Иудов, Л. Соколова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Минута молчания», 10 ч.

Автор сценария А. Рыбаков. Режиссер-постановщик И. Шатров. Главный оператор В. Архангельский. Главный художник А. Таланцев. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор В. Хлобынин.

В главных ролях: Ю. Кузьменков, И. Лапиков, Е. Быкадоров, В. Иванов, В. Страхов, А. Кавалеров, Ю. Катин-Ярцев, В. Селезнев, Ю. Рудский, Г. Федотова, Л. Ильюшина, Н. Волков, Е. Никищихина, Л. Тарасова, В. Гусев.

Киностудия «Ленфильм»

«Расскажи мне о себе», 9 ч.

Автор сценария Б. Метальников. Режиссер-постановщик С. Микаэлян. Главный оператор А. Чечулин. Главный художник Б. Бурмистров. Композитор И. Шварц. Звукооператор Г. Горбоносова.

В главных ролях: Т. Семина, А. Джигарханян, В. Соломин, В. Павлов, Е. Никищихина, Г. Штиль.

Киностудии «Ленфильм» (СССР) и ДЕФА (ГДР) при участии Студии художественных фильмов в Софии (Болгария) и «Босна-фильм» (Югославия)

«Гойя, или Тяжкий путь познания» (по одноименному роману Л. Фейхтвангера), 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария Анжел Вагенштайн. Режиссер-постановщик Конрад Вольф. Главные операторы Константин Рыжов, Вернер Бергман. Художники-постановщики Альфред Хиршмайер, Валерий Юркевич. Композиторы Кара Караев, Фарадж Караев.

В главных ролях: Донатас Банионис, Оливера Катарина, Фред Дюрен, Татьяна Лолова, Рольф Хоппе, Мечислав Войт, Эрист Буш, Густав Холоубек, Вольфганг Киллинг, Михаил Козаков, Ирен Сюто, Анджей Шалавский, Мартин Флерхингер, Арно Вишневски, Кармелла, Людмила Чурсина, Петр Слабаков, Верико Анджапаридзе, Ариадна Шенгелая, Нунута Ходос.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Белая птица с черной отметиной», 11 ч.

Авторы сценария Ю. Ильенко, И. Миколайчук. Режиссер-постановщик Ю. Ильенко. Оператор-постановщик В. Калюта. Художник А. Мамонтов. Звукооператор Л. Вачи.

В главных ролях: Л. Кадочникова, И. Миколайчук, Б. Ступка, Ю. Миколайчук, Н. Наум, Д. Фирсова, А. Плотников, В. Симчич, О. Полстви, М. Ильенко, Л. Бакштаев, В. Шакало, Н. Олейник.

«Живая вода», 8 ч.

Автор сценария Т. Шевченко. Режиссер-постановщик Г. Кохан.

Главный оператор А. Антипенко. Главный художник П. Максименко. Композитор М. Скорик. Звукооператор Ю. Рыков.

В главных ролях: З. Кириенко, Л. Сердюк, И. Гаврилюк, Н. Наум, В. Смоляк, А. Быструшкин, Г. Кравцова, Н. Наталушко.

«Нина», 8 ч.

Автор сценария С. Смирнов. Режиссеры-постановщики А. Швачко, В. Кондратов. Главный оператор А. Пищиков. Главный художник П. Слабинский. Композитор Г. Майборода. Звукооператор А. Грузов.

В главных ролях: И. Завадская, В. Зубарев, В. Старжинская, И. Дмитриев, Е. Фещенко, С. Кондратова, В. Костюченко, В. Панченко, А. Дудого, В. Оберенко, И. Березовский, А. Юрченко, Е. Крупенникова, О. Михайлов, Л. Бакштаев, В. Волков.

«Софья Грушко», 10 ч.

Автор сценария В. Собко. Режиссер-постановщик В. Ивченко. Оператор А. Прокопенко. Главный художник М. Юферов. Композитор Б. Буевский. Звукооператор Г. Матус.

В главных ролях: Н. Мышкова, С. Олексенко, О. Бурда, Е. Аминова, Л. Хоролец, В. Петров, Б. Брондуков, В. Гончаров, Н. Козленко, В. Волков.

«Тройка» (по мотивам романа О. Гончара), 8 ч.

Авторы сценария О. Гончар, А. Войтецкий, Е. Хринюк. Режиссер-постановщик А. Войтецкий. Главный оператор В. Вашкатов. Главный художник М. Юферов. Композитор А. Билаш. Звукооператор Р. Бисноватая.

В главных ролях: А. Джигарханян, М. Кошелева, И. Миколайчук, Х. Калниньш, В. Алексеенко, Н. Гебдовская.

Одесская киностудия

«Долгие проводы», 9 ч.

Автор сценария Н. Рязанцева. Режиссер-постановщик К. Муратова. Главный оператор Г. Карюк. Главный художник Э. Родригес. Композитор О. Караваичук. Звукооператор И. Скиндер.

В главных ролях: З. Шарко, О. Владимирский, Ю. Каюров, С. Кабанова, Л. Базильская, Т. Мычко.

Рижская киностудия

«Республика Вороньей улицы» (по мотивам повести Яна Гризиня), 8 ч.

Автор сценария Я. Плотниекс. Режиссер-постановщик А. Неретниеце. Главный оператор З. Дудиньш. Художники Х. Ликумс, Я. Матисс. Композитор М. Зариньш. Зукооператор И. Яковлев.

В главных ролях: А. Лиелайс, А. Чивчс, А. Краллиша, А. Лиепиньш, А. Апинис, В. Лине, Э. Радзиня, М. Подгурская, Ю. Леяскалис, Ю. Мелдерис.

«Поженились старик со старухой» (по мотивам рассказа Е. Лазарева «Жених и невеста»), 2 ч.

Авторы сценария А. Григорьян, Г. Аразян. Режиссер-постановщик Г. Аразян. Оператор Х. Кукелис. Главный художник В. Шильдкнехт. Звукооператор Е. Ольшанко.

В главных ролях: А. Зуева, А. Грибов.

Литовская киностудия

«Эта проклятая покорность» (по мотивам повести Т. Вайжгантаса «Дяди и тети»), 8 ч.

Автор сценария В. Жилинскайте. Режиссер-постановщик А. Дауса. Главный оператор И. Томашевичюс. Художники И. Чуплис, Л. Катинас, Ф. Вайтекунене. Композитор Э. Пуйдокас. Звукооператор Д. Ожеховас.

В главных ролях: Д. Криштопайтите, Ю. Будрайтис, Б. Братаускас.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Жил певчий дрозд», 8 ч.

Авторы сценария О. Иоселиани, Д. Эристави, О. Мехришвили, И. Нусинов, Ш. Какичашвили, С. Лунгин. Режиссер-постановщик О. Иоселиани. Главный оператор А. Майсурадзе. Главный художник Д. Эристави. Композитор Т. Бакурадзе. Звукооператоры Т. Набобашвили, М. Нижарадзе, О. Гегечкори.

В главных ролях: Г. Канделаки, Г. Чхеидзе, И. Джандиери, Д. Кахидзе, И. Мдивани, М. Карцивадзе, Н. Эркомайшвили, Д. Иванидзе, Т. Гедеванишвили, М. Махарадзе, Р. Барамидзе, Г. Маргвелашвили, Т. Мтацминдели, В. Эремашвили, О. Цомая, Е. Ландия.

«Пиросмани», 9 ч.

Авторы сценария Э. Ахледиани, Г. Шенгелая. Режиссер-постановщик Г. Шенгелая. Главный оператор К. Апрятин. Художники А. Варази, В. Арабидзе. Композитор В. Кухианидзе. Звукооператор О. Гегечкори.

В главных ролях: А. Варази, Д. Абашидзе, З. Капианидзе, Т. Бериздзе, Ю. Ципурия, Ш. Даушвили, М. Гварамадзе, Н. Сетуридзе, Р. Минчин, Г. Александрия, А. Рехвиашвили, А. Какабадзе.

«Старые мельницы» (по мотивам повести А. Сулакаури), 7 ч.

Авторы сценария А. Сулакаури, Т. Гошадзе. Режиссер-постановщик Т. Гошадзе. Главный оператор Н. Сухишвили. Главный художник Х. Лебанидзе. Композитор А. Кереселидзе. Звукооператор Р. Кезели.

В главных ролях: К. Толорая, Л. Капанадзе, Э. Магалашвили, М. Тбилели, Р. Чхиквадзе, Г. Гегечкори, Л. Кипиани.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Главное интервью», 9 ч.

Автор сценария М. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Э. Кулиев. Главный оператор Р. Оджагов. Главный художник К. Наджафзаде. Композитор Полад Бюль Бюль Оглы. Звукооператор А. Газан-заде.

В главных ролях: Г. Мурад, А. Шенгелая, С. Шафиев, М. Джанизаде, Т. Мирзоев, Р. Тахмасиб, К. Адамов, Ф. Поладов.

«Светильник матери» (по мотивам одноименного рассказа Э. Мамедханлы), 2 ч.

Автор сценария и режиссер Т. Исмайлов. Оператор И. Богданов. Художник М. Усейнов. Композитор Ф. Караев. Звукооператор А. Гасан-заде.

В главных ролях: Л. Бадербейли, Ш. Алекперов, М. Рагимов.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Родник Эгнар» (по одноименной повести М. Армена), 9 ч.

Автор сценария А. Мкртич. Режиссер-постановщик А. Манарян. Главный оператор Л. Атоянц. Главный художник С. Андраникян. Композитор Р. Амирханян. Звукооператор Д. Самрелян.

В главных ролях: С. Саркисян, Ю. Рустамян, А. Азизян, А. Гарибджанян, Г. Манукян, Г. Казарян, Г. Новенц, К. Сукиасян, А. Гаспарян, Г. Арутюнян, Х. Абрамян, А. Донгелян, А. Пашаян, С. Чолахян, А. Багратуни, М. Симонян.

Киностудия «Туркменфильм»

«Зов пустыни», 7 ч.

Автор сценария Б. Худайназарова при участии А. Артыкова. Режиссер-постановщик А. Артынов. Главный оператор У. Сапаров. Художник-постановщик А. Филь. Композитор Ч. Артыков. Звукооператор С. Молланиязов.

В главных ролях: Т. Ахмедова, А. Аннаклычев, М. Черкезов, Х. Нарлиев, Б. Аннанов.

«Фитиль» № 109 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Добился своего» («Союзмультфильм»). Автор сценария Г. Кемоклидзе. Режиссер И. Аксенчук. Художник Б. Акудиничев. Оператор М. Друян.

«Цена воздуха» (ЦСДФ) Автор сценария М. Владимов. Режиссер-оператор К. Широнин.

«Частый клиент» («Мосфильм»). Авторы сценария З. Высоковский, А. Ширвиндт. Режиссер-постановщик Э. Климов. Оператор Г. Рерберг. Художник Б. Чеботарев. В главной роли: А. Ширвиндт. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

«Фитиль» № 110 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Воздух!» (ЦСДФ).

Авторы сценария А. и Л. Шаргородские. Режиссер-оператор В. Байков. Композитор Н. Богословский.

«Формалисты» (Свердловская киностудия).

Автор сценария Л. Зингер. Режиссер Я. Лапшин. Оператор И. Артюхов. Звукооператор Ю. Пашков. В ролях: М. Миронова, А. Менакер.

«Пешеход и переход» (ЦСДФ).

Автор сценария Э. Пархомовский. Режиссер-оператор Н. Панов. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Башня голубого огня», («Людитворцы»), 8 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария Ласло Камонди. Режиссер Михай Семеш. Оператор Тамаш Шомло. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Жолт Дурко.

В ролях: Андраш Чики, Эрика Сегеди, Каталин Дьендьеши, Дьердь Банффи, Лайош Баштн, Габор Конц.

«Только один телефонный звонок», 8 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария Клара Фехер. Режиссер Фридеш Мамчеров. Оператор Отто Форгач. Художник Ласло Дуба. Композитор Тихамер Вуйичич.

В ролях: Ева Рутткаи, Миклош Габор, Андреа Драхота, Вера Венцель, Мани Кишш, Бела Паудич.

«Есть камни, которых нет», 4 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Катарина Бенкерт, Рудольф Шрапс. Режиссер Рудольф Шрапс. Оператор Хельмут Май. Художник Клаус Эберхардт. Композитор Вальтер Хартман.

В главной роли: Хайнц Реннхак.

«Красный всадник», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Йоахим Плётнер, Вальтер Бек. Режиссер Вальтер Бек. Оператор Гюнтер Хейман. Художник Хейке Бауэрсфельд. Композитор Клаус Ленц.

В ролях: Буркхард Манн, Герхард Лау. Клаус Пёнитц, Регина Попиг-Хеегер, Рюдигер Гизе, Ральф Боргвардт, Марианне Вюншер, Хельмут Шрайбер, Хорст Цитен.

«Лицом к ветру», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Маргот Байхлер, Эрвин Андерс, Бернд Браун, Вилли Брюкнер, Хайнц Тиль. Режиссер Хайнц Тиль. Операторы Гюнтер Хайман, Эрвин Андерс. Художник Ганс Поппе. Композитор Герд Начинский.

В ролях: Франк Оберман, Регина Бойер, Клаус-Петер Тиле, Дитер Эгер, Лютц Дехант, Ульрих Брем, Норберт Шпеер, Ганс-Петер Минетти.

«Мой нулевой час», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Автор сценария Карл Круг. Режиссеры Йоахим Хаслер, Юрек Бекер. Операторы Йоахим Хаслер, Рольф Шраде. Художник Пауль Леман. Композитор Роман Леденев.

В ролях: Манфред Круг, Лев Прыгунов, Анатолий Кузнецов, Курт Юнг-Альзен, Глеб Стриженов, Альфред Мюллер, Валентин Грачев, Виктор Комиссаров, Фрицо Зольтер, Харри Хиндемит, Вольфганг Грезе, Томас Вейсгербер, Карл Штурм, Эрик С. Клейн.

«Похищение Тимо Риннельта», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.

Производство Телевидения ГДР.

Авторы сценария Гюнтер Продель, Хуберт Хельцке. Режиссер Хуберт Хельцке. Операторы Адам Пепперль, Манфред Мардервальд. Художник Кристоф Линдеманн. Композитор Вольфганг Питш.

В ролях: Ирма Мюнх, Вильфрид Ортман, Андре Калленбах, Харри Хиндемит, Вольф Кайзер, Курт Кахлицкий, Вольфганг Грезе, Лило Гран, Герхард Рахольд, Гаральд Вармбрун, Вольфганг Бруннекер, Хайнц Беренс, Кристоф Энгель, Ганс Луке, Фред Людвиг.

«Туманная ночь» (по одноименному роману Хайнера Ранка), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Хайнер Ранк, Хельмут Ницшке. Режиссер Хельмут Ницшке. Оператор Вольфганг Питш. Художник Гарри Лойпольд. Композитор Ганс Дитер Хозалла.

В ролях: Петер Боргелт, Ханьо Хассе, Гизела Бюттнер, Ганс-Петер Минетти, Инге Келлер, Герберт Вольфганг Краузе.

«Эффи Брист» (по одноименному роману Теодора Фонтане), 9 ч.

Производство Телевидения ГДР.

Автор сценария Кристиан Коллин. Режиссер Вольфганг Лудерер. Операторы Гюнтер Марцинковский, Ганс Хайнрих. Художник Иоахим Отто. Композитор Ганс-Хендрик Веднпг.

В ролях: Ангелика Домрезе, Хорст Шульце, Дитрих Кернер, Инге Келлер, Герхард Бинерт, Вальтер Лендрих, Марианне Вюншер, Лисси Темпельхоф, А. П. Гофман.

«Польский альбом», 1-я серия «Мария» — 8 ч., 2-я серия «Анна» — 7 ч.

Производство творческого коллектива «План» (Польша).

Автор сценария Рышард Фрелек. Режиссер Ян Рыбковский. Оператор Витольд Собоцинский. Художники Галина Добровольска, Ежи Шески. Композитор Анджей Тжасковский.

В ролях: Барбара Брыльска, Ян Махульский, Болеслав Плотницкий, Анджей Северин, Мацей Даменский, Казимеж Фабисяк, Францишек Печка, Тадеуш Шмидт.

«Капитан Корда» (по книге Марии Курбатовой «Капитан Корвета»), 8 ч.

Производство Пражской студии короткометражных фильмов (Чехословакия).

Авторы сценария Милан Шимек, Йозеф Пинкава. Режиссер Йозеф Пинкава. Оператор Карел Копецкий. Художник Ярослав Кршка. Композитор Ангело Михайлов.

В ролях: Михал Ваврушка, Владимир Брабец, Милена Дворска, Драгомира Гофманова, Иржи Вала.

«Пропавшие банкноты» («Убийство возле железнодорожного полотна»; по мотивам романа Эдуарда Фидера «Серия Ц-Л»), 10 ч.

Производство «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Йозеф Мах, Иржи Марек. Режиссер Йозеф Мах, Оператор Йозеф Стржеха. Художник Богумил Кулич. Композитор Любош Фишер.

В ролях: Иржи Совак, Радослав Брабогатый, Яромил Ганзлик, Ладислав Троян, Квета Фиалова, Богумил Шмида, Даниела Коларжова, Йозеф Блага.

«Чудеса пана Тау», 9 ч.

Совместное производство киностудии «Баррандов» и Чехословацкого телевидения (Чехословакия).

Авторы сценария Ота Гофман, Индржих Полак. Режиссер Индржих Полак. Оператор Ярослав Тузар. Художники Иржи Глупы, Мирослав Граховец. Композиторы Иржи Маласек, Иржи Бажант, Властимил Гала.

В ролях: Отто Шиманек, Иржи Совак, Славка Будинова, Йозеф Бейвл, Йозеф Филип, Бланка Кратка.

«Меморандум Квиллера» (по одноименному роману Адама Холла), 10 ч.
Производство «Рэнк Организейшн» (Англия).
Автор сценария Гарольд Пинтер. Режиссер Майкл Андерсон. Оператор Эрвин Хильер. Художник Морис Картер. Композитор Джон Берри.
В ролях: Джорж Сигал, Алек Гиннес, Макс фон Сюдов, Сента Бергер, Питер Карстен, Эдит Шнейдер.

«Сын прокурора» («Дунья»), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Таймс Филмз» (Индия).
Автор сценария К. А. Нараян. Режиссер Т. Пракаш Рао. Оператор Ф. Ирани. Художник Т. К. Дезан. Композиторы Шанкар, Джайкишан.
В ролях: Балрадж Сахни, Анчала Сачдев, Дев Ананд, Виджаянтимала.

«Симон Боливар», 9 ч.
Производство «Джупитер Дженерале Чинематографика» (Италия) и «С. А. Пефса» (Испания).
Авторы сценария Хосе Луис Дибильдос, Джон Мельсон, Энрике Льовет, Рафаэль Матео. Режиссер Алессандро Блазетти. Оператор Мануэль Беренгер. Художник Эдуардо Торре де ля Фуэнте. Композитор Альдемаро Ромеро.
В ролях: Максимилиан Шелл, Розанна Скьяффино, Франсиско Рабаль, Конрадо Сан Мартин, Мануэль Хиль.

«Ватерлоо», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство «Дино Де Лаурентис» (Италия), при участии киностудии «Мосфильм» (СССР).
Автор сценария Г. А. Л. Крэг, при участии Сергея Бондарчука, Витторио Боничелли. Режиссер-постановщик Сергей Бондарчук. Главный оператор Армандо Нанюцци. Главный художник Марио Гарбулья. Композитор Нино Рота. Звукооператоры: Юрий Михайлов, Гордон Эверетт.
В ролях: Род Стайгер, Кристофер Пламмер, Орсон Уэллс, Сергей Закариадзе, Джэк Хокинс, Вирджиния Маккена, Дан О'Херлихи, Руперт Дэвис, Филипп Форке, Джанни Гарко, Иво Гаррани, Ян Огилви, Майкл Уайлдинг, Теренс Александер, Сюзан Вуд, Питер Дэвис, Евгений Самойлов, Владимир Дружников, Шарль Мило, Донал Доннелли, Андреа Кекки, Геннадий Юдин, Олег Видов, Вероника Де Лаурентис, Уиллоуби Грэй, Ричард Хеффер, Орацио Орландо, Джон Сэвидент, Джефри Уикхэм, Борис Молчанов, Ростислав Янковский, Лев Поляков, Ян Янакиев, Харий Лиепиньш.

«Приключения Одиссея», 9 ч.
Производство «Дино Де Лаурентис» (Италия).
Авторы сценария Джампьеро Бона, Витторио Боничелли, Фабио Карпи, Лучано Кодиньола, Марио Проспери, Франко Росси, Ренцо Россо. Режиссер Франко Росси. Оператор Альдо Джордани. Художник Лучано Риссери. Композитор Карло Рустикелли.
В ролях: Беким Фехмью, Ирена Папас.

«Отмщение» («Восставший»), 8 ч.
Производство «Омар Хлифи фильм» (Тунис).
Авторы сценария Омар Хлифи, Мухаммад Марзуки. Режиссер Омар Хлифи. Оператор Изеддин Бен Аммар.
В ролях: Хабиб Шаари, Самира Ахмад, Хасиба Рушди, Хаттаб Эзвиб, Тахар Хоас.

«День, когда всплыла рыба», 10 ч.
Производство «XX век — Фокс»— Михалис Какоянис (США).
Автор сценария и режиссер Михалис Какоянис. Оператор Вальтер Лассали. Художник Спирос Василиу. Композитор Микис Теодоракис.
В ролях: Том Кортни, Колин Блэйкли, Сэм Уэнамейкер, Кэндис Берген, Ян Огилви, Димитрис Николаидис, Никос Алексиу, Марлен Каррере.

«Звуки музыки», 1-я серия — 11 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство «XX век — Фокс» (США).
Автор сценария Эрнст Леман. Режиссер и продюсер Роберт Уайз. Оператор Тед Маккорд. Художник Б. Левен. Композитор Р. Роджерс.
В ролях: Джули Эндрюс, Кристофер Пламмер, Элеонора Паркер, Чармиан Карр, Хидер Менцис, Николас Хэммонд, Дюан Чейс, Анджела Картрайт, Дебби Тернер, Ким Карат, Ричард Хайдн, Пегги Вуд, Даниель Трюит, Бен Райт.

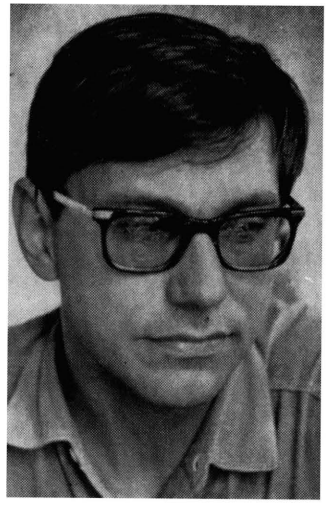
«Погоня» (по роману и пьесе Хортона Фута), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Колумбия Пикчерс Корпорейшн» (США).
Автор сценария Лилиан Хеллман. Режиссер Артур Пенн. Оператор Джозеф Ла Шелл. Композитор Джон Берри. Продюсер Сэм Спигель.
В ролях: Марлон Брандо, Джейн Фонда, Роберт Редфорд, Э. Г. Маршалл, Энджи Диккинсон, Дженис Рул, Мириам Хопкинс, Марта Хайер, Ричард Бредфорд, Роберт Дюваль, Джеймс Фокс, Генри Холл, Клифтон Джеймс, Малькольм Этербари, Джоэль Флюэллен, Брюс Кэбот.

«Эль Греко», 9 ч.
Производство «XX век — Фокс» (США).
Автор сценария Ги Эльмес. Режиссер Лучано Сальче. Оператор Леонида Барбони. Художник Луиджи Скаччаноче. Композитор Эннио Морриконе.
В ролях: Мел Феррер, Розанна Скьяффино, Ренцо Джованьетро, Марио Феличани, Габриэлла Джорджелли, Франко Джакобини, Рафаэль Ривеллес, Фернандо Рей, Адольфо Челли, Джулио Доннини.

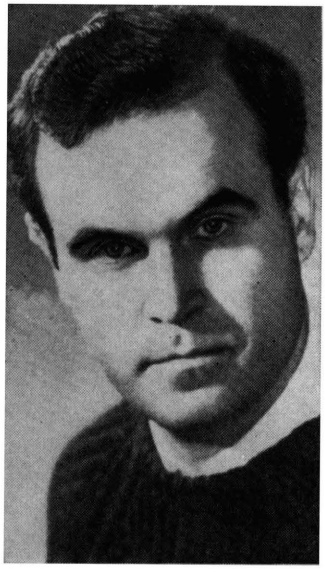
«Братья», 9 ч.
Производство «Феннада-фильм» (Финляндия).
Авторы сценария Кертту-Каарина Суосалми, Эркко Кивикоски, Ээро Меласниеми. Режиссер Эркко Кивикоски. Оператор Эско Невалайнен.
В ролях: Ээро Меласниеми, Риитталииса Хельминен, Пертти Меласниеми, Тарья Маркус.

«Большая стирка», 9 ч.
Производство «Медитерране Синема» (Франция).
Автор сценария и режиссер Жан-Пьер Моки. Оператор Марсель Вейс. Художник Пьер Тиберхайн. Композитор Франсуа Ду Рубе.
В ролях: Бурвиль, Ролан Дюбийар, Франсис Бланш, Жан Тиссье, Жан Пуаре, Р. Ж. Шоффар, Марсель Перес, Ж. К. Ремоле.

«Две любимые», 8 ч.
Производство «Тохо-компани» (Япония).
Автор сценария Тосиро Идэ. Режиссер Сиро Мория. Оператор Ясумити Фукудзава. Художник Сатору Накако. Композитор Масару Сато.
В ролях: Юдзо Каяма, Вакако Сакаи, Тэйй Такахаси, Миэко Макаминэ, Дзюнко Икэути, Каай Окада.



На Международном кинофестивале 1971 года в Сан-Себастьяне (Испания) фильм Андрея Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня» удостоен премии «Серебряная раковина». На снимке: режиссер А. Кончаловский.



На Венецианском кинофестивале 1971 года демонстрировалась картина Глеба Панфилова «Начало». По статуту фестиваля сам факт участия фильма в программе просмотров равнозначен его награждению. На снимках: режиссер Глеб Панфилов и исполнительница главной роли актриса Инна Чурикова.

ИСКУССТВО КИНО 1
1972

ВО ВТОРОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ

Михаил Алексеев. О человеке — для человека
Ольга Чайковская. Чем хороши, чем плохи детективы
С. Фрейлих. Сквозь призму жанра (окончание)

ПОРТРЕТЫ

Ю. Зубков. Сергей Бондарчук

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Г. Данелия. Его Величество Фильм

МЕМУАРЫ, ПУБЛИКАЦИИ

Михаил Жаров. Дорогие мои роли

РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМЫ

«Освобождение», «Главное интервью», «Корона Российской империи, или Снова неуловимые», «Взятое в путь»

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

О фильме «Офицеры»

ЗА РУБЕЖОМ

Г. Капралов. Утверждение истины, разоблачение мифов (статья третья)

СЦЕНАРИЙ

Кинокомедия *Э. Брагинского и Э. Рязанова* «Старики-разбойники» (окончание)

Индекс 70402